Die Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes

Die Wandmalerei in den Rheinlanden von 1320—1420

Erster Teil

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

Genehmigt
von der philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

Von

Philipp Olles

aus Aachen

BONN 1929

Druck von Ludwig Leopold, Bonn

Berichterstatter:
Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Paul Clemen

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur ein Teil der eingereichten, die rheinische Wandmalerei von 1320—1420 behandelnden Arbeit zum Abdruck

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Einleitung

Die gotische Art zu fühlen und zu sehen hat sich in der Rheinischen Monumentalmalerei um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert durchgerungen. Aldenhoven beginnt seine Geschichte der gotischen Kölner Malerei mit den um 1300 entstandenen Fresken im Chor von St. Cäcilia in Köln. Das gotische Formenideal, das hier in reiner Schönheit spricht, hatte sich schon seit mehr als 50 Jahren mehr oder weniger deutlich angekündigt unter einem unruhigen, leidenschaftlich erregten Stil, der seit dem 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts die rheinische Monumentalmalerei beherrschte mit seinen ungemein bewegten, lebhaft gestikulierenden, aufgeregten Gestalten, die ein zackiger Umriß umschließt und die in Gewänder mit eckig gebrochenen, gehäuften Falten und abstehenden steifen oder flatternden Zipfeln gekleidet sind.[1]) Dieser Stil ist ganz auf die Wirkung der eckigen, scharfen Linie angelegt: Seit den Fresken im Münster zu Essen[2]) spricht die rheinische Monumentalmalerei durch die Linie.

Zu klarem Ausdruck kommt gotisches Lebensgefühl und gotische Formenbildung in den untergegangenen Fresken der Deutschordenskapelle zu Ramersdorf, die nur in Kopien erhalten sind.[3]) Schnaase hat sich eingehend über Stil, Inhalt und Anordnung der Fresken im Kirchenraum ausgelassen.[4]) Nicht ganz mit Recht bringt er sie stilistisch in nächste Beziehung zu den Malereien auf den Chorschranken des Kölner Domes. Sie sind gehalten im Ausdruck des Seelischen. Der Rhythmus der Bewegungen ist ohne Gewaltsamkeit und Härte. Die Gestalten sind schlank mit zierlichen, fein gerundeten ovalen Köpfen. Sie stecken zum Teil in massigen, weiten Gewändern. In weichen Kurven gleiten Falten und Silhouette dahin, nur durch die Linie bestimmt. Hier und da klingt die kontrastreiche Bewegung des barocken Stiles noch nach, z. B. bei der Figur des hl. Michael.

Eine ähnliche Sprache wie die Ramersdorfer Fresken reden die Gemälde in der Apsis der Abteikirche zu Brauweiler.[5]) Auch hier frühgotische Dämpfung und Anmut, hohe, weich bewegte, leicht in den Hüften ausgebogene Gestalten in langfließenden Gewändern, die in sanft gebogenen Falten niederfallen.

In unvermischter Reinheit, mit der ganzen Feinheit der Empfindung, der Gehaltenheit des Ausdruckes, dem von Härten und Gegensätzen befreiten, schmiegsamen Bewegungsrhythmus herrscht der Stil der Frühgotik in den Fresken des Chores von St. Cäcilia in Köln. In schlanker, hoher Anmut wachsen die Gestalten auf, umschlossen von einer ungemein biegsamen, in weichen Kurven und flachen Buchtungen bewegten, ohne Brechung fließenden Silhouette. Sie können auf das lebhafteste bewegt sein. Nie aber zeigt die Bewegung der einzelnen Körperteile hart und eckig aufeinander stoßende Richtungsgegensätze, sondern gleicht sich an, gleitet in einander über. Diese Figuren beugen sich nicht in scharfen Winkeln, sie dehnen und verziehen sich gummiartig.[6])

Eine andere Art zu sehen kündet sich an in den Fresken der Kirche St. Andreas zu Köln.[7]) Förster sieht hier den Übergang von einer Kunst von übernationalem Charakter zu einer Malerei von ausgesprochen kölnischer Prägung.[8]) Eine elegische Stimmung breitet sich über diese Gemälde. Die hohe Schlankheit der Figuren nimmt ab. Die weiche Anmut der Bewegung ist einem härteren Biegen der Gelenke und einem kräftigeren Ausschwingen der Hüften gewichen. Schwungvoller wird die Melodie der Falten. Das Oval des Kopfes behält nicht die sanft gerundete, gestreckte Form. Die Stirn wird gerader gebaut, das Kinn spitzer gebildet. Diese Fresken mögen im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Sie sind zeitlich und stilistisch unmittelbare Vorgänger des Hauptwerkes hochgotischer kölnischer Malerei: der Malereien auf den Schranken des Domchores.

Die Fresken in St. Andreas, aber auch schon die Bilder im Chor von St. Cäcilia, nehmen manches vorweg und deuten vieles an, das auf den Chorschranken zu reicher Ausbildung und grundsätzlicher Klarheit gelangt. Sowohl die Fresken von St. Cäcilia wie die von St. Andreas geben der gotischen Vorliebe für Verkleinerung großer zusammenhängender Flächen nach. Sie teilen die zu bemalende Wand in übereinander liegende Streifen auf. Diese werden in der Cäcilienkirche mit epischen, ohne Zäsuren aufeinander folgenden Bildern gefüllt, die nach Art knapper, bühnenmäßiger Scenen komponiert

sind. Der Meister von St. Andreas reiht seine Figuren wie auf einem Fries locker nebeneinander. Klarheit der Erzählung und weise Beschränkung in der Zahl der Personen und Motive zeichnen ihn aus.

Die Maler der Chorschranken gehen in der Aufteilung der Fläche noch weiter und kommen zu einer Gliederung durch gemalte Architektur. Der Erzählungston der einzelnen Bilder wird breiter, die Komposition gedrängt, der Bildrahmen gefüllt und das Ganze erhält durch die architektonische Umrahmung einer jeden Scene die klare Strophengliederung des Epos.

Die Fresken von St. Cäcilia, auch noch die von St. Andreas sind ganz flächig empfunden, ohne Streben nach Raumillusion nur auf die Wirkung der Silhouette und der Linie eingestellt. Die Schrankengemälde bleiben nicht bei dieser Auffassung. Modellierung tritt an die Stelle der reinen Linie, Raumtiefe kündigt sich an.

Gegenüber den Gestalten von St. Andreas wird die Schlankheit der Figuren auf den Domschranken geringer, werden die Köpfe kleiner, die Extremitäten zierlicher. Die Formen werden feiner gerundet, die Silhouette wird weicher geschlossen, die Gewandung reicher ausgebildet. Die Sprache des Seelischen wird immer zarter und stiller. Der stark betonte Bewegungsrhythmus, den man bei den Gestalten der Andreasfresken findet, wird hier beruhigter, die lebhaft akzentuierenden Gesten werden gehaltener.

Die Malereien auf den Chorschranken des Kölner Domes

Am 21. September 1322 wurde der Chor des Domes zu Köln geweiht.[9]) Als kostbaren Schmuck besaß er schon damals einen großen Teil der herrlichen Glasgemälde. Auch die Statuen Christi, Mariä und der 12 Apostel an den Chorpfeilern müssen kurz vor oder nach der Weihe ausgeführt worden sein.[10]) Denn die Konsolen und die Baldachine sind in den Quaderverband der Bündelpfeiler eingebunden, und man wird sie nicht lange haben leer stehen lassen. So bald wie möglich, vielleicht ebenfalls vor der Chorweihe, ist das Chorgestühl fertig gestellt worden, da es ja für den Chordienst des Kapitels benötigt wurde.[11]) Aber es ist wenig wahrscheinlich, daß die Chorschranken schon mit Malereien ausgestattet waren und auch nicht notwendig. Denn die Ausmalung konnte ja zeitweise unterbrochen werden, falls gottesdienstliche Verrichtungen sie verboten. Wenn sie aber kirchliche Handlungen nicht verhinderte, ist auch die Tatsache, daß nach 1322 im alten Dom kein Gottesdienst mehr bezeugt ist, kein Beweis für die Ausführung und Vollendung der Schrankengemälde v o r der Weihe des neuen Chores. Und zudem wäre es schließlich denkbar, daß doch noch später in der alten Domkirche Messen gelesen worden sind, von denen keine Kunde mehr auf uns gekommen ist. Der alte Dom war nach dem Brand von 1248 wieder hergestellt worden und durch das ganze 13. und beginnende 14. Jahrhundert in Gebrauch geblieben. Er stand zur Verfügung, falls die Ausmalung der Schranken die Ausübung des Gottesdienstes in dem Neubau unmöglich gemacht hätte, und weit bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinein leer und unbenutzt.[12])

Jedenfalls, eine unbedingte Notwendigkeit die Schrankenmalereien vor das Jahr 1322 anzusetzen besteht nicht. Weyden ist der einzige, der die Schrankenmalereien in den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert. Nach Schnaase sind sie „entweder vor oder nach der Ein-

weihung des Chores im Jahre 1322" entstanden. Nach Boisserée und Ennen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Firmenich-Richartz setzt dann die Entstehung „jedenfalls nach 1322" an. Zu einem anderen Resultate kam später Steffens.[13]) Er nimmt an, daß die 57 Bischofsfiguren des Nordsockels die Bischöfe des Kölner Stuhles seien, deren man nach Ausweis der alten Bischofskataloge bis zu Wilhelm von Gennep (gest. 1362) 57 zählte. Dann folgen zwei Fürsten: Johann Graf von Virneburg, der die päpstliche Bestätigung für Köln nicht erhielt und Adolph der Zweite von Altena, der 11 Monate den Kölner Stuhl innehatte ohne geweiht zu sein und 1364 abdankte, um zu heiraten. Dann folgen wieder 3 Bischöfe, deren mittlerster Hermann von Hessen (gest. 1508) ist und ersichtlich später gemalt worden ist. So käme man nach Steffens auf eine Entstehungszeit bis beträchtlich nach der Mitte des Jahrhunderts. Im Süden sollen dann die deutschen Kaiser und Fürsten dargestellt sein. 23 dieser Gestalten tragen Krone und Reichsapfel. Diese Zahl wäre nach Steffens zutreffend für die deutschen Kaiser, die bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts regierten. Clemen stellt im Gegensatz zu Steffens fest, daß die Zahl der Kölner Erzbischöfe bis zu W. von Gennep in den älteren Katalogen keineswegs konstant ist.[14]) In dem offiziellen Katalogus archiepiscoporum Coloniensium nimmt W. von Gennep die 52. Stelle, im Bischofskatalog des Gelenius die 66. ein. Da die Zählung der Bischöfe schwankt, kann sich auch keine Datierung daran anschließen. Ferner wäre zu erwägen, daß die Figuren der Hauptfelder namentlich gekennzeichnet sind. Das Gleiche könnte man für die Bischöfe annehmen, falls der Maler bestimmte Vorstellungen hinsichtlich ihrer Person gehabt hätte. Es sollen wohl einfach Bischöfe, geistliche Würdenträger dargestellt werden, denen gegenüber die Vertreter der weltlichen Macht, die Könige und Fürsten entsprechen.

So ist auf dem von Steffens eingeschlagenen Wege nicht zu einer Datierung zu gelangen. Gewichtige Gründe sprechen gegen die von Steffens ermittelte Entstehungszeit. Die stilistischen Beziehungen zu den mit der Chorweihe vollendeten Aposteln und dem Chorgestühl sind sehr enge.[15]) Nimmt man mit Schnaase an,[16]) daß die Plastik in der Entwicklung der Malerei vorangeht, so müssen die Schrankengemälde nach den Aposteln und dem Gestühl und nach der Weihe des Chores entstanden sein. Aber nicht lange. Das fordert einmal die große Ähnlichkeit im Stil. Ferner ist es sicher, daß man nur kurze Zeit an solch auffallender Stelle nächst dem Hochaltar der

vornehmsten Kirche der Stadt Leere und Nichtvollendung geduldet haben kann und kurz nach der Weihe des Chores zur Ausschmückung der Schrankenfelder geschritten sein muß, die sich dann einige Jahre hingezogen haben mag. Es entstand ein gemalter Teppich von Gold und Farbe, von überströmender Fülle und strenger Gliederung, voll sprühenden Lebens und stiller Feierlichkeit. Er wurde am Ende des 17. Jahrhunderts durch die 1688 von dem Straßburger Bischof Wilh. Egon v. Fürstenberg geschenkten Tapisserien verdeckt, von denen er erst 1842 bei der Fortführung des Dombaues befreit wurde.

Man erkannte sofort die große Bedeutung dieser Malereien, wie sie in das große Ganze eingeordnet waren, „daß — wie Aug. Reichensperger schrieb[17]) — das kleinste Detail der Idee des grandiosesten Ganzen stets entsprach, dasselbe gewissermaßen nur in eigentümlicher Brechung reflektierte, und daß sich dabei niemals das seiner Natur und Bestimmung nach Untergeordnete zur Ungebühr überhob. Diese Harmonie mit dem großen Bauwerke, diese Unterordnung unter das höhere architektonische Gesetz zeigen unsere Wandgemälde, welche ihrer ursprünglichen Bestimmung nach nur eine Art von Tapeten vorstellen sollen, in der schönsten und sinnigsten Weise, sie geben sich einerseits sofort als zierendes Beiwerk ohne selbständige Geltung zu erkennen und erschöpfen andrerseits alles, was auf ihrem Gebiete nur immer sich darbot.“ Die Wandgemälde sind ein „notwendiges Komplement der Ausstattung des hohen Chores.“[18]) In dem gedämpften Klang zurückhaltender und gebrochener Farben, deren Stimmung sich in den polychromierten Pfeilerstatuen und höher einstmals in den heute durch Kompositionen von Steinle ersetzten schwebenden Engeln in den Zwickeln der Arkaden wiederholte, verbinden sich die Malereien der Domschranken mit dem kühlen Graugelb des Steines zu einem dekorativen System von vornehmer, gehaltener Wirkung, das im Obergaden durch die leuchtenden Farben der Fenster zu berauschender Pracht gesteigert wird.

Als Reichensperger 1842 zur Restaurierung und Sicherung aufforderte, ist eine solche zum Glück nicht geschehen, sondern die Schrankengemälde wurden abermals durch Teppiche verdeckt, die nach Entwürfen des Malers Rambaux hergestellt wurden und die bis 1923 die Malereien verbargen.

Die 6 großen, je 2,84 m hohen und 5,65 m breiten Schrankenflächen werden durch eine gemalte Architektur gegliedert. Über einem durchlaufenden Sockel aus Bogenstellungen erheben sich reiche

gotische Baldachine. Sie lösen die ganze Wand in zwei verschiedenen mit einander abwechselnden Formen in Arkaden auf. Einmal umschließt ein Spitzbogen unter einem mit Krabben und Kreuzblumen geschmückten, durchbrochenen Wimperg, der zu einem schreinartigen Aufsatz überleitet, drei Kleeblattbögen in Halbkreisumriß und zwei Viertelkreisbögen darunter, an deren Spitzen kreuzblumenartige Zierstücke sitzen. Oder aus überschlanken Säulen steigen drei steile, lanzettförmige Bögen, deren mittlerer mit den inneren Schenkeln der beiden andern auf Konsolen ruht. In jeden ist über einem Kleeblattbogen Maßwerk in Form eines dreiblättrigen Kleeblattes mit spitz zulaufenden Blättern eingezeichnet. Wimperge und Fialen sind als bekrönender Schmuck verwendet. Darüber wächst ein sechseckiger Turmbau mit Zinnen und pyramidenförmigem Dach empor. Als einziges Stück der sonst ganz flachen Architektur ist er perspektivisch, mit starkerAufsicht wiedergegeben. Zwischen diesen beiden Baldachinformen wächst vom Sockel ein flaches, schmales, strebepfeilerartiges Gebilde auf, das in eine Fiale ausläuft und den zierlichen Säulen, die die Spitzbögen tragen, Halt gibt und mit ihnen zusammen die seitliche Umrahmung und Begrenzung der einzelnen auf den Schranken angebrachten Bildkompositionen darstellt. Der gemalte Sockel besteht gleichfalls aus durchlaufenden Arkaden, drei unter jedem Bild. Hier ist die Architektur einfacher: Strebepfeiler mit Fialen und ein in einen Spitzbogen eingeschlossener Kleeblattbogen mit Wimperg vor einem gleichmäßig über die ganze Flächenlänge fortgesetzten Triforium.

In dieses architektonische gemalte Gerüst sind die bildlichen Darstellungen der Chorschranken hineinkomponiert. Auf jeder Chorseite sind drei Zyklen angeordnet. Jeder von ihnen besteht aus sieben großen Bildern und wird eingeleitet und geschlossen durch je einen nur ein Drittel Langbahn der Hauptfelder umfassenden Streifen, dessen Thema in die Nachbarscene einbezogen ist oder dazu in engster Beziehung steht. Es gelangen zur Darstellung auf der Südseite, der ehemaligen Evangelienseite, die vornehmeren Themen in streng liturgischer Reihenfolge[19]): die Marienlegende, daran anschließend das Leben der heiligen drei Könige und endlich das Leben und Martyrium der Heiligen Felix und Nabor und des heiligen Gregor von Spoleto. Die Nordseite beginnt nächst dem Hochaltar mit dem Leben des heiligen Petrus und wird nach der Vierung hin fortgesetzt und geschlossen durch zwei Folgen aus der Legende des Papstes Silvester. Unter den Bildern ist auf schmalen weißen Bändern

Inhalt und Ausdeutung der Scenen in leoninischen Versen knapp angegeben. In den Arkaden des Sockels stehen auf der Südseite Könige — anspielend auf die dort behandelten Themen aus der Legende der Himmelskönigin und der heiligen drei Könige — und im Norden Bischöfe — mit Beziehung zu den dortigen Darstellungen aus dem Leben heiliger Bischöfe.

Es ist deutlich zu erkennen, daß an der Ausmalung der Schranken verschiedene Hände beteiligt waren. Die Südseite ist von besonderer Feinheit im seelischen Ausdruck, Ausgeglichenheit der Kompositionen und Schönheit der Farben und Linien. Da herrscht ein gedämpfter, weicher Wohlklang, stille Schwermut und feierliche Gehobenheit. Es fehlen starke Kontraste, Dissonanzen und Härten, vermieden ist die allzu laute Sprache und gewaltsame Bewegung des spätromanischen Barocks. Starke seelische Erschütterungen, aufwühlende Leidenschaften, die die Gesichter auslöschen und verzerren, die Körper in heftigen Gegensätzen bewegen wie auf den Fresken in St. Kunibert in Köln oder auch in den ergreifenden Vesperbildern und erschütternden Kruzifixen des frühen 14. Jahrhunderts, dramatisch erregte Handlungen finden hier ebensowenig Platz wie die ruhige, statuarische Haltung und mächtige Größe und übermenschliche Hoheit früherer romanischer Kunst. Aber zarte und beruhigte seelische Schwingungen von tiefer Innerlichkeit sind mit größter Feinfühligkeit und Eindringlichkeit erfaßt und erfüllen mit der ganzen Wärme des Gefühls die gehaltenen Gebärden, die von Anmut umflossenen Bewegungen und das elastische Ausbiegen des Körpers. Herzliche, mitfühlende Freude, liebende Versunkenheit, zarter Schreck, leise Traurigkeit, stiller Schmerz, feierliche Erhebung, gottvertrauende Ergebung und demütige Hingebung beseelt die Gestalten und wandelt wie Licht und Schatten über die melancholischen Gesichter. Eine fein und tief fühlende, abgeklärte Seele formt sich die äußere Erscheinung, die weiche Melodie des Gewandes, das ruhige Gleiten der Silhouette, die sanfte Rundung des Ovals, die stillen Hände, den schwermütigen Blick der Augen, den gedämpften Wohllaut der Haltung und Bewegung.

Die Malereien auf den Nordschranken sind im Ausdruck tief innerlichen Erlebens weniger zurückhaltend als die der Südschranken, die von größerer Zartheit des Seelischen sind und die Feierlichkeit der Handlung betonen. Lebhafter ist der Blick der Augen, minder gemessen und wohllautend, undisziplinierter sind die Bewegungen, plötzlicher, deutlicher, drastischer die Gebärden, eintöniger die Falten, verworrener ist die Komposition. Der Gesamteindruck ist

weniger einheitlich. Man könnte an zwei verschiedene Hände denken. Auf einigen wenigen Bildern erscheinen die Figuren zu groß für den Rahmen, auf den meisten andern sind sie noch kleiner im Maßstabe als auf der Südseite und ungleichmäßig im Raum verteilt, sodaß überfüllte und leere Stellen nebeneinander stehen. Die Farben sind, bei Anwendung der gleichen Töne, sorgloser und bunter nebeneinander gestellt und lassen das feine Zusammenstimmen vermissen. Hiermit sind die Unterschiede zwischen den beiden Schranken erschöpft. Was weiterhin über die Formensprache und die Komposition der Zyklen zu sagen ist, gilt ebenso für die Nord- wie die Südseite.

Seit Jahrhunderten beruhte die rheinische Monumentalmalerei auf dem Zug der Linie. Wir hatten gesehen, wie die anmutig bewegte, verschleifende Linie der frühen Gotik sich mit den vielfach und hart gebrochenen Linien des spätromanischen Barocks auseinandersetzte. Auf den Schranken wird zur Tatsache, was sich schon in den Fresken der Kölner Andreas-Kirche leise ankündigte: Die durch Linien begrenzten und gegliederten Flächen werden verdrängt durch plastisch wirkende Modellierung und dreidimensionales Raumgefühl. Der Umriß wird nicht mehr zeichnerisch dargelegt, sondern wächst weich und ohne harte Brechungen gleitend aus der Modellierung heraus. Die Falten sind nicht wie bisher durch Linien angedeutet, sondern in weichen Übergängen von Licht und Schatten mit der Farbe modelliert. Trotzdem bleibt ihnen eine zeichnerische Wirkung erhalten. Ihr klangvolles Schwingen, Gleiten und Wellen, Steigen und Fallen, Zusammenrollen und Auflösen, die rhythmische Bewegung der farbigen Massen weiß noch soviel von der Melodie sanft gebogener und geschwungener Linien. Die Führung der Falten bleibt linear, unsichtbar scheint die Linie sie zu begleiten. Und wenn man dem schmiegsam bewegten Umriß nachgeht, meint man einer ununterbrochenen Linie zu folgen, so unverwischt und deutlich hebt sich die Silhouette, ruhiger als die frühgotische, von dem Hintergrund ab. Besonders zeichnerisch wird schließlich das gelockte und gewellte Haar wiedergegeben.

Die Linie kämpft mit der Farbe, die Raumtiefe mit der Fläche. Raumgefühl und Perspektive sind höchst unvollkommen. Reliefartig bleiben die Figuren mit dem Grund verbunden. Es ist mehr ein Über- als ein Hintereinander. Im Hintergrund stehende Gestalten blicken — oft nur mit kleinen Bruchstücken ihrer Köpfe — über die vorn stehenden hinaus.

Die Komposition zeigt eine malerische, dichtgedrängte Anordnung, ein unbekümmertes Vor- und Hintereinander der Gestalten, eine ausgesprochene Scheu vor leeren Stellen. Schon Kompositionen von wenigen Figuren fordern bei den engen Bildfeldern ein näheres Zusammenrücken, als es bei der Wandmalerei, der große Flächen zur Verfügung stehn, üblich und notwendig ist. Den kleinen Bildfeldern geben bereits zwei Figuren das Aussehen von Ausgefülltsein. Die Maler der Chorschranken lieben breitere, ausführliche Schilderung. Wenn möglich steigern sie die Personenzahl bis zu einer den Hintergrund Kopf an Kopf füllenden Menge. Diese Zuschauer im Hintergrund kleben aneinander, sie sind nicht räumlich voneinander getrennt. Dagegen gelingt meistens die räumliche Loslösung des Vordergrundes. Da runden sich die Gestalten. Bei Vorwürfen, bei denen eine vielköpfige Statistenmenge nicht verwendbar ist, hilft man sich mit Gebrauchsgegenständen, Architekturen und Landschaftsscenerien und als letztes bleibt eine teppichartige Musterung des Hintergrundes, der mit Ranken durchzogen und mit Dolorien belebt wird.

Das Gewand umschließt die Figuren in konvexer Rundung. Mit weichen Übergängen bauschen und senken sich die Falten. Groß, einfach und breit belichtet sind meist die Motive des Leibrockes, reicher und schmalrückiger die Falten der weiten Mäntel.

Auch das Nackte wird modelliert. Etwas schematisch fällt das Licht immer auf die gleichen Stellen des Kopfes und liegt auf der Stirn, über der Braue, auf den Backenknochen, dem Kinn und um das Auge. Augenhöhle und Nasenseite liegen in zusammenhängendem Schatten. Wenig sind die Hände modelliert, kaum daß die Rundung der Finger durch helle und dunkle Töne angedeutet ist.

Die Figuren sind nicht mehr so schlank wie in frühgotischer Zeit, aber auch nicht von der Behäbigkeit, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sich bemerkbar macht. Die Extremitäten sind kleiner als auf den Fresken von St. Andreas in Köln. Das Dreiviertelprofil wird für Körper und Gesicht bevorzugt. Darum wird oft zur Bezeichnung der Blickrichtung ein starkes seitliches Verschieben der Pupillen notwendig. Volle Vorderansicht ist selten, häufiger Profilstellung, wobei aber meistens der Kopf leicht zum Beschauer gewendet wird. Der Kopf ist von länglichem Oval, sein Umriß in der Haltung in Dreiviertelprofil um das Auge herum ausgebuchtet und unterhalb des äußeren Augenwinkels eingezogen. Die Wangenlinie bärtiger Männer verläuft konkav. Die Augen sind

mandelförmig, linear umrissen. Die Braue liegt in flachem Bogen über dem Auge, im Dreiviertelprofil geht die äußere in den Nasenrücken über, die andere verliert sich oberhalb des inneren Augenwinkels im Schatten der Nase. Der Mund ist klein, die Lippen sind dick. Die Haare sind dicht und kurz gelockt oder fallen in leicht gewellten Strähnen auf die Schultern, die Bärte sind teils spitz, teils breit, oft am Kinn in zwei Locken geteilt. Die kürzeren Bärte sind kraus gelockt, die längeren flach gewellt. Die Hände sind schmal, die Finger zusammenliegend und wenig bewegt, die Füße lang und schmal und schaufelförmig zur Seite gestellt.

Und schließlich die Farbenkunst der Domschrankenmalereien. Daß die Südschranken sich durch harmonische Dämpfung und seltene, äußerst feine Farbenzusammenstellungen vor den bunteren, mehr lebhaftes Rot verwendenden Nordschranken auszeichnen, war schon angedeutet worden. Der Hintergrund der Bildkompositionen und der Sockelfiguren ist auf den einzelnen Feldern abwechselnd in den heraldischen Farben Blau und Rot gehalten, einem dunklen Kobalt und einem warmen, mit Krapp lasierten chinesischen Zinnober. Der Grund hinter den architektonischen Aufbauten über den Baldachinen ist ziegelrot. In der Architektur herrscht Gold vor, das heute in mattem Glanz schimmert, und deutlich, doch nicht hart die Spitzbogenarkaden von dem dunkelen Grunde abhebt. Die schrein- und turmartigen Aufbauten und das durchlaufende Triforium des Sockels sind von goldfarbigem Ocker. Die Dächer der ersteren sind dunkelgrün, die Fenster rot und grün. Zwischen dem verhaltenen Leuchten der Baldachine und Arkaden stehen dann die vielfach gebrochenen, aufgehellten und abgeschatteten, zu feiner und reicher — auf der Nordschranke zu kräftigerer und lebhafter — Wirkung zusammengestimmten Farbtöne der Bildkompositionen in matten Helligkeiten und bald zarteren, bald stärkeren oder in die Tieftönigkeit des Grundes hinüberdunkelnden Farbigkeiten. Da findet man ein kräftiges Kobaltblau, das an belichteten Stellen in einen zartesten bläulich-weißen Ton verschwimmen kann, ein reich abgestuftes Rosaviolett, ein Rosa, oft kaum noch ein farbiger Hauch, ein gelbliches oder bräunliches Dunkelgrün, weich und warm wie Moos, ein leuchtendes Zinnoberrot. Mehrfach abgestuftes Ockergelb und Braun werden für Gebrauchsgegenstände und Gebäude verwendet. Die Gesichtsfarbe ist meist rötlich gelb, verschiedentlich blasser oder bräunlich. Haare und Bärte sind blond, braun oder weißgrau.[20])

Es ist angebracht, bevor der so ergründete Stil der Schrankenmalerei auf seine Quellen und seine Stellung in der rheinischen Malerei untersucht werden soll, die bereits kurz angemerkte Eigenart der Hintergrundsgestaltung eingehender zu betrachten. Die Gründe hinter den bildlichen Darstellungen zeugen von einem unerschöpflichen Erfindungsreichtum. In den großen Bildern war der Maler gehemmt durch die Überlieferung und die Feierlichkeit und religiöse Bedeutung des Vorganges. Hier konnte er seinem zurückgedämmten Temperament die Zügel schießen lassen, phantastische Einfälle und lebendige Beobachtungen frei und unbehindert niederschreiben. Ohne Fesseln kommt sein rheinisches Lebensgefühl zum Ausdruck. Es entsteht eine Mischung aus Humor, Satire und Ironie, aus Bosheit und Liebenswürdigkeit, Realismus und Phantastik, aus Erotik, Ausgelassenheit und Zartheit. Der braunrote Grund ist durch dichtes Laubornament, zwischen dem große, in Blätter aufgelöste Masken und Einzelgestalten erscheinen, ausgefüllt. Die blauen Felder sind in schräge Rauten geteilt. Dunkelblaue, auf die Spitze gestellte Quadrate trennt eine schräglaufende, an den Kreuzungen mit kleinen ziegelroten Vierecken und Goldpunkten verzierte, ebenfalls blaue, nur wenig hellere Vergitterung, in der sich noch um einen Ton lichter in Blau und grünlich-grauem Weiß grisailleartig modellierte, äußerst feine symmetrische Blättersterne und ungemein glücklich in die Fläche eingeordnete Figürchen von dem tiefen Schwarzblau der Quadrate abheben. Dieser gemalte, hinter den Scenen aufgespannte Teppich, diese Stoffimitation, nur vergleichbar den ausgesuchtesten Schöpfungen der Nadelmalerei und der Webekunst, ist in dem dreifach abgestuften und doch in einheitlicher Dämpfung gehaltenem Blau mit den verstreuten roten und goldenen Tupfen eine koloristische Kostbarkeit und bleibt trotz allem Reichtum doch ein ruhig wirkender, die Bildwirkung nicht störender Hintergrund. Die kleinen Figürchen sind bestrickend in der Mannigfaltigkeit der Motive, dem natürlichen Charme und der frischen Lebendigkeit des Ausdruckes und der Bewegung. Es sind paarweis ebenso fein wie witzig und humorvoll in Beziehung zu einander gesetzte Liebespärchen. Innig zarte Lyrik wechselt mit tändelnder Liebelei. Erwartungsvolles Flehen, selbstbewußtes Werben, ein Sichnähern und Händereichen, die Schönen betörendes Singen unnd Musizieren, schämiges Abwenden, banges Zögern, stille Anmut holden Gewährens und kecke Grazie koketten Flirts. Der Fluß der Silhouette, die Modellierung der Falten ist von einzigartigem, musikalischem Reiz. Diese Figürchen

scheinen angelegt zu sein über einer Vorzeichnung von kaum zu überbietender jugendlich frischer Kraft und Lebendigkeit und schwellender Melodie der Linien, deren Reize ungemindert weiterleben in dem Zug der Faltengebung und der Silhouette, dem das Auge beglückt wie dem Strich des von Meisterhand geführten Griffels folgen kann.

Die Linie, die man hier unter der Modellierung sucht, findet man, befreit von allen malerischen Zutaten, in aller schwingenden Kraft, wenn man den Blick nach oben wendet auf den hinter den architektonischen Aufbauten sich durchziehenden ziegelroten Grund, oder auf die Figürchen auf den Spruchbändern unter den Bildkompositionen. Oben sitzen, hocken, klettern, tanzen und springen zwischen saftigen Ranken mit kräftig entwickelten Blättern, die gleichmäßig über die ganze dunkelrote Fläche sich ausdehnen, in Umrissen ohne Modellierung mit dem Schleppinsel aufgetragene, mit hellerem Rot ausgefüllte Figuren, mehr als fünfmal so groß wie die kleinen blauweißen Liebespaare. Motive, Zeichnung, Figurentypus, Form des Blattwerkes und Auffassung des Ornamentalen sind verschieden. Da sind einige Liebespaare, verwandt in der Stimmung und der Linienführung den blau-weißen Figürchen. Zu einer anderen Gruppe leitet ein im Tanzschritt einher hüpfendes junges Mädchen über, dem ein Jüngling, dessen Unterkörper in Löwentatzen umgebildet ist, mit der Fiedel zum Tanz aufspielt. Er gehört zu einer Phantasiewelt sonderbarster Fabelwesen, von Menschen mit Tierleibern und Vogelfittichen, mit Hufen, Klauen und Tatzen, mit Vogelschweifen und Löwenschwänzen, zu einer Welt phantastischer Mischgeschöpfe, halb Vögel, halb Säugetiere. Diese Zwitter vollführen die unglaublichsten Körperverrenkungen, schneiden höhnende Fratzen, streiten und lärmen. Und daneben tauchen menschlich-natürliche Gestalten unter diesen ausschweifendsten Schöpfungen der Phantasie auf. Mit geschwungenem Schwert reitet ein nackter Knabe auf einem ganz seltsamen Fabelvieh; ein Halbmensch mit aufgestülpter Nase trägt auf seinem Rücken eine ehrbar gekleidete Frau. Die antike Kunst kann Pate gestanden haben zu einer jugendlichen männlichen Gestalt, die nur einen flatternden Mantel um die schlanken Glieder geschlagen, den Bogen in der Hand, flüchtig durch den Blätterwald eilt oder zu einem dahersprengenden, Glöckchen läutenden Kentauren. Und schließlich ganz naturalistische Szenen — etwa wie ein Schwein abgestochen wird —. Die phantastischen und realistischen Motive stehen derber und ausgelassener in Erfindung und

Strich neben den Liebespaaren des gleichen Hintergrundes. Den grotesken und übermütigen Einfällen entspricht eine kräftige und mutwillig schwingende Linienführung. Üppiger und dichter winden sich die Ranken mit den großen vielgestaltigen und saftigen Blättern um die lärmenden und tobenden Gestalten.

Endlich die dritte und letzte Gruppe dieser unvergleichlichen Drolerien: die in schwarzen Umrissen mit dem Pinsel oder mit der Feder gezeichneten, mit Blattgold und in den Gesichtern mit rötlich-gelber Farbe ausgefüllten kleinen Figürchen der Inschriftbänder. Einzelgestalten und Gruppen, gefühlvoll, träumerisch, lustig, tätig, streitsüchtig. Frauen und Jünglinge in den schönsten Stellungen und Bewegungen, Verliebte, Träumende, Nachdenkliche, Männer, die mit Löwen kämpfen, fahrendes Volk, das seine Gaukeleien vorführt, ein Arzt, der prüfend eine Flasche betrachtet, ein wilder Mann, der in ein Horn bläst, eine geflügelte Frauengestalt, die den Bogen spannt, junge Mädchen, die nach der Melodie des Fiedlers einen Reigen tanzen. Alles das ist von ungemeinem Reiz der Linien und Bewegungen, frisch, anmutig und lebendig.[21])

Es wird am besten sein gleich jetzt abschließend die Königs- und Bischofsfiguren des Sockels und die geringen Reste von Malereien auf der Außenseite der Chorschranken zu besprechen, ehe zu einer Erörterung der Quellen des Schrankenstiles und zu seiner Einordnung in die kölnische Malerei geschritten werden soll. Was die Könige und Bischöfe angeht, so zeigen sie das gleiche Gefühl für Modellierung und Linie wie die großen Bildkompositionen. Sie stehen in denselben Farbenakkorden wie diese vor abwechselnd blauem und rotem Grund, der wieder teppichartig quadratisch gemustert ist. Die Quadrate sind mit ornamentalen Blumen, mit hellfarbigen Tupfen oder dunklen geometrischen Zeichnungen und Linien verziert. Die Könige und Bischöfe sind ebenso verschieden in der äußeren Erscheinung, der Gewandung, wie in der Art sich zu geben und zu bewegen. Es sind Jünglinge, bärtige Männer und weißhaarige Greise in voller Ansicht, halber Wendung und scharfem Profil, in stiller statuarischer oder lebhaft gestikulierender Haltung, in ruhiger Würde, plötzlicher Wendung oder in weich schwingendem Bewegungsrhythmus. Neben solchen in schlicht fallenden Gewändern andere in reicherer Kleidung mit weich gerundeten Faltenzügen.

Die Malereien auf den Außenseiten sind nach dem Stil zu urteilen ungefähr gleichzeitig mit den Bildern auf den inneren Schrankenfeldern entstanden. Man kann sich vorstellen, daß zuerst

die wichtigeren Innenflächen ausgemalt worden sind. Sind diese glatt geblieben, so wurde die dem Umgang zugekehrte Seite durch reiches Maßwerk aufgeteilt, das immer die gleiche Form wiederholt. Ein großer Spitzbogen umfaßt verschiedenartige Kleeblattformen über drei schmaleren Spitzbögen. In den letzteren erscheinen einzelne gemalte Heiligengestalten in bräunlichen, gelblichen und rötlichen Tönen vor ockergelbem Grund: Eine Frauengestalt, den Mantel um den Kopf geschlagen, eine männliche Figur mit sprechendem Profil und erhobener Hand, ein Jüngling mit halblangen braunen Locken. Sie alle tragen weiße Schriftbänder in den Händen. Nur die Oberkörper sind erhalten. Der Grund hinter dem oberen Teil des Maßwerkes ist rot, blau und grün. In die seitlichen Kleeblätter über den beiden äußeren der drei schmalen Spitzbögen sind paarweis einander zugewandte schwebende jugendliche Engel gemalt. Das Maßwerk selbst ist vergoldet, mit blau und rot verziert: ebenso steht die nur gemalte Architektur der Innenseiten zu dem Blau und Rot des Grundes und dem Ocker der Aufbauten. Dazwischen hier wie dort die Figuren in gedämpfter Farbigkeit.[22])

Schon in der Einleitung war das Verhältnis der Schrankenmalereien zur älteren Wandmalerei beleuchtet worden. Um das Wichtigste noch einmal zusammen zufassen: Von der Fläche, der Silhouette, der Linie, der Einzelfigur gelangen die Schranken zum Relief, zur Modellierung, zur Gruppe und zur Andeutung von Raum und Tiefe. Es bestehen also bedeutende Gegensätze zur Wandmalerei früherer Zeit. Es drängt sich die Frage auf, ob hierin nur ein Fortschritt, eine selbständige Weiterentwicklung der Monumentalmalerei zu sehen ist oder ob Einflüsse einer anders gearteten malerischen Ausdrucksweise festzustellen sind. In der Einordnung in das farbige dekorative System des Domchores folgen die Schranken den Gesetzen der Wandmalerei. Anders ist es aber schon mit Kompositionen und Einzeldurchbildung, anders vor allem auch mit der Technik.

Die Chorschrankenmalereien sind in einer waschbaren Tempera mit starkem Öl — und Harzgehalt ausgeführt. Auf den Drachenfelsstein der Schranken ist ein ein paar Millimeter dicker Malgrund aus Gips, Leim und Kreide aufgetragen und ähnlich den Malgründen der Tafelmalerei feucht mit Bimstein geglättet und mit Glaspapier geschliffen worden. Auf diesen Malgrund ist die Zeichnung angelegt worden. Kasein, Oel und Harz wurden zu Schnee geschlagen, die Pigmente hereingebracht und die so erhaltene Tempera über die

Zeichnung aufgetragen. Das ist die Technik der Tafelmalerei. Auch der Malgrund ist derselbe, der bei den Tafelbildern aber nicht sofort auf die Holztafel, sondern auf die darüber geleimte Leinwand gestrichen wird. Das Fehlen der Leinwand auf den Chorschranken hat das Abblättern der Farbe hervorgerufen, das nicht durch Feuchtigkeit erfolgt ist.

Auf den frühen kölnischen Tafelbildern[23]) des 14. Jahrhunderts findet man nicht nur die Technik, sondern auch die Bildauffassung, die Komposition, die Einzeldurchbildung der Schrankengemälde wieder. Da ist vor allem das bekannte kleine Diptychon des Berliner Museums; auf dem einen Flügel ist die Muttergottes mit dem Kind, auf dem andern die Kreuzigung dargestellt. Gestalten, Köpfe, Augen, Mund, Hände, die weiche Kurve der Silhouette und der Falten, die dichtgedrängte Komposition und das zaghafte Streben nach Tiefenwirkung wie auf den Schrankenmalereien. Die Modellierung nur ist ganz wenig zurückgebliebener, die Linie spricht etwas mehr mit. Der gedämpfte feierliche Wohlklang, die tiefe Innerlichkeit und Schwermut der Sprache des Seelischen, wie sie sich in den weichen, leisen Bewegungen und lautlosen, gemessenen Gebärden ausdrückt und von den melancholischen Gesichtern abzulesen ist, stellen das Diptychon dicht neben die Malereien der Südschranken. Das Übereinstimmende in dem Gebärdenausdruck und den formalen Einzelheiten findet genügende Erklärung darin, daß die Schrankengemälde und das Berliner Diptychon ungefähr zu gleicher Zeit entstanden sind. Eigenart der Komposition und Technik jedoch berechtigen zu der Annahme, daß die Tafelmalerei für die Schrankenzyklen von Bedeutung geworden ist. Die gewisse Selbständigkeit, die jedes Bild der Schranken durch die gemalte Umrahmung erhält, steht wieder dem Tafelbild näher als der ununterbrochen dahinfließenden Erzählungsweise und Scenenfolge von Wandmalereien wie die Fresken von St. Cäcilia in Köln. Zugleich weisen diese Rahmen deutlich auf ein anderes Feld malerischer Betätigung: auf die Glasmalerei.

Seit dem Jahre 1300 lassen sich in der rheinischen Glasmalerei architektonische Bildrahmen und Bekrönungen feststellen.[24]) Straßburg und Marburg besitzen solche schon früher. Wahrscheinlich waren sie im Rheinland auch vor 1300 bereits bekannt. Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts bleiben diese Tabernakelumrahmungen flächig, wie denn auch die gemalte Schrankenarchitektur im Gegensatz zu den Bildkompositionen ganz flächig empfunden ist. Hervorragende Beispiele finden sich in Evreux, Rouen, Beauvais, in York und in der

Sainte Chapelle zu Brügge.[25]) Von deutschen Glasgemälden wären natürlich zunächst die Fenster des Kölner Domes selbst zu nennen.[26]) Hier sind die Bogenformen der Schrankenmalereien verschiedentlich verwendet: so im Hauptfenster der Dreikönigskapelle der fünfteilige Kleeblattbogen oder im zweiten Hardefustfenster der Nordwand der lanzettförmige Spitzbogen, der übrigens auch auf den Strebepfeilern des Domchores angewandt ist. Das ganze der Glasmalerei eigentümliche architektonische Gerüst mit seinen Strebepfeilern und Baldachinen, Bögen, Wimpergen und Filialen, Türmchen und schreinartigen Bekrönungen (vergl. noch das Jakobusfenster des Kölner Domes) ist im Falle der Domschranken auf die Wandmalerei angewandt worden. Von der Glasmalerei stammen auch die vielfach gemusterten Hintergründe. (vergl. Dreikönigenfenster und Schrankensockel.) Grisaillen in St. Elisabeth in Marburg zeigen Blattsterne in Rauten ähnlich dem Hintergrund der Bildkompositionen der Schranken. Blattmuster von verschiedenen Formen, die man auf den Schrankenmalereien wiederfindet, auf Grisaillen und Farbenteppichen des Altenberger und im Kapitelsaal des Kölner Domes. (Abb. der genannten Fenster bei Levy, Histoire de la peinture sur verre und bei Oidtmann.)

Die architektonische Umrahmung der Bilder und die reiche Ausgestaltung der Hintergründe teilen die Domschranken nicht nur mit der Glasmalerei, sondern auch mit einer gewissen Richtung der Miniaturmalerei. Die Verknüpfungen mit der Buchmalerei sind sogar noch weit enger. Denn von hierher sind die Schrankenmalereien auch in Komposition und Einzeldurchbildung angeregt worden, von hier stammen in erster Linie die Drolerien. Nur ein geographisch beschränkter Zweig der Buchmalerei kommt als Vorbild in Frage. Architektonische Bildumrahmung, reicher Drolerienschmuck, malerisch gedrängte Komposition, plastische Rundung, schwermütige Feierlichkeit sind seine wesentlichsten Züge. Die Heimat solcher Miniaturen ist England. Hier liegen die letzten Quellen der Chorschrankenmalereien.[27])

Auf dem Gebiete der Miniaturmalerei wurde das gotische Stilgefühl zuerst entwickelt in der Buchmalerei des heiligen Ludwig. England folgt bald und bildet eine ganz eigene Kunst aus. An Qualität behauptet die englische Buchmalerei vom Anfang bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts den ersten Rang in Europa. Graf Vitzthum hat gezeigt, wie sie Belgien, Gent-Brügge (Wandmalereien in der Byloke zu Gent und in Notre Dame zu Brügge) und Maastricht, den Rhein.

Nordfrankreich und später selbst Paris befruchtet hat. Vitzthum hat auch zuerst den zum Teil durch Belgien übermittelten Einfluß der englischen Buchmalerei auf die Kunst des deutschen Westens aufgedeckt. Schon die um 1300 entstandenen Fresken der Cäcilienkirche in Köln schließt er an die englische Kunst an. Deutlicher zeigt sich nach ihm der englische Einfluß auf den Fresken der Kölner Andreaskirche, am greifbarsten wird er schließlich bei den Chorschranken; auch Marienhagen und Wetzlar mag man hier nennen.

Die Befruchtung der belgischen, nordfranzösischen und rheinischen Miniaturmalerei durch die englische geschah schon im späten 13. Jahrhundert. Die großen englischen Psalterien, der Arundelpsalter 83,2 (Abb. bei Vitzthum, Warner, Reproductions from ill. mscs und Lindbloem, La peinture gothique en Suède et Norvège.) der Peterborough-Psalter (v. d. Gheyn, le psautier de Peterborough.) der Tenison — (Abb. bei Vitzthum.) der Ormesby — (Abb. bei Michel 2.1) und Queen Marys-Psalter (Vitzthum, T. 17) sind die Voraussetzung für die belgischen Handschriften: das Antiphonar der ehem. Sammlung Weigel, die horae Stowe, (Abb. bei Bernath, Malerei des Mittelalters.) die Hs. Royal 14 E 3 und die histoire d'Alexandre (Abb. Vitzthum, T. 30—32) oder endlich für die nordfranzösischen Poésies de Robert de Blois (Abb. bei Martin, La Miniature Française du 13. au 14. siecle.) Im Rheinland wird dieser Stil zum erstenmal aufgenommen durch Johann v. Valkenburg. (Abb. bei Aldenhoven.)[28])

Wohl am wichtigsten für die Erkenntnis der englischen Miniaturen und ihrer Nachfolge auf dem Kontinent sind die Drolerien und das üppige, naturalistische Ranken- und Blattwerk.[29]) England ist die wahre Heimat der Drolerien und Flandern das gelobte Land. Clemen hat das Verhältnis der Drolerien auf den Chorschranken zur englischen und belgischen Kunst genau untersucht.[30]) Stärker noch als Vitzthum betont er die Selbständigkeit und das echt rheinische Lebensgefühl der Figürchen der Chorschrankenhintergründe. Der natürliche, freie Sinn, die Lebenslust, die Sinnlichkeit, die boshafte Satire und der ausgelassene Humor der englischen und belgischen Drolerien mochte in dem rheinischen Temperament verwandte Saiten anklingen lassen und die kölnischen Künstler zu ähnlichen Leistungen ermutigen, die ganz eigenem inneren Erleben entsprungen und in denen die fremden Anschauungen und Formelemente restlos von dem rheinischen Lebensgefühl aufgesogen sind. Den Schrankendrolerien in Formengebung und Bewegung ganz ähnliche Figuren und Szenen

sind auf dem Chorgestühl des Kölner Domes anzutreffen. (Sonst berührt sich im allgemeinen die Kölner Plastik wie die Domchorapostel nicht mehr als zeitstilistisch mit den Schrankenmalereien. Einige Ausnahmen bestehen; so vor allem das Hochstadengrabdenkmal, das in die engere englisch-belgische Stilrichtung hineingehört wie gleichfalls eine sitzende Madonna des Schnütgen-Museums.) Auch diese Schnitzereien treffen sich wieder mit den geschnitzten Chorgestühlen der englischen Kathedralen, die ihrerseits in Form- und Lebensgefühl den Drolerien der englischen Miniaturen verwandt sind. Gegenüber Deutschland ist England um diese Zeit ungeheuer reich an Chorgestühlen dieser Art, von denen aus dem Ende des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts diejenigen von Exeter, Wells, Chichester und Ely besondere Erwähnung verdienen.[31]) Neben den Drolerien sind für die englisch-belgische Miniaturmalerei der vielgestaltige Reichtum, die Natürlichkeit und die schwellende Kraft der Blätter und Ranken charakteristisch. Wieder bieten die englischen Chorstühle Entsprechendes. Von der gleichen Art ist das Blatt- und Rankenwerk auf den Hintergründen der Kölner Domschranken, das schon mit Proben rheinischer Glasmalerei verglichen werden konnte.

Was nun endlich die Architektur angeht, die — sicher mit einem Blick auf die Glasmalerei — in den englischen und belgischen Manuskripten die Szenen umschließt, so ist hier besonders der Psalter Arundel 83.2 zum Vergleich mit den Chorschranken heran zu ziehen. Den großen fünfteiligen Kleeblattbogen haben die Chorschranken mit dem Madonnenbild des englischen Psalters gemeinsam. Auch die andere damit abwechselnde Bogenform ist an dem Thron der Maria wie an den Seitentürmen vorhanden. Die Aufbauten über den Arkaden der Domschrankenmalereien erinnern eher an belgische Handschriften.

Außer Drolerien, Ranken, Architektur sind die großen Bildkompositionen vergleichend zu betrachten. In Frage kommt hierfür der Peterboroughpsalter und wieder der Arundelpsalter. Vitzthum hat diese beiden um die Jahrhundertwende entstandenen Handschriften ausführlich besprochen. Der Peterboroughpsalter ist ausgezeichnet durch drastische Bewegungen von ausdrucksvoller Sachlichkeit. Sie werden im Arundelpsalter zu verhaltener Gebärdensprache und zu feiner nuancierter Haltung, die erregten Vorgänge des Peterboroughpsalters hier gedämpft zu feierlicher Zeremonie. Ähnlich stehen die beiden Schrankenseiten zu einander. Schwermütige

Tiefe des Ausdruckes, feierliche Größe des Stiles, Gehaltenheit der Bewegung, die der englischen Kunst eigen sind, findet Vitzthum wieder bei den Domschranken. Doch muß die, wenn auch nur wenig und verhältnismäßig, abweichende Haltung des Peterboroughpsalters und der Nordschranke berücksichtigt werden. Die Komposition der beiden englischen Psalter ist von dem gleichen gedrängten Neben- und Hintereinander wie die der Domschranken. Auch hier wächst die Silhouette aus der Modellierung heraus. Von auffallender Ähnlichkeit ist die Kopfform der Schrankenbilder mit derjenigen des Peterboroughpsalters, und ebenso die Zeichnung der Augen und der Gewandung mit ihren weichen Lichtern und Übergängen mit dem Arundelpsalter. Bei der Besprechung der einzelnen Schrankenfelder wird noch verschiedentlich auf diese englische Handschriften zurückzukommen sein. Hier seien nur noch einige Worte über die Königs- und Bischofsgestalten des Schrankensockels und ihr Verhalten zu den englischen Miniaturen gesagt. Wie sie in ihren Arkaden, so stehen auf dem großen Madonnenbild des Arundelpsalters Engel unter Baldachinen, nur übereinander in Seitentürmchen, genau wie auf Glasgemälden. Im Peterboroughpsalter aber ist ein einzelner König dargestellt, (v. d. Gheyn, Pl. 32.) der von verblüffender Ähnlichkeit mit den Königen des Schrankensockels ist. Er ist frontal wiedergegeben und sein Auftreten, seine Haltung, wie er sich in den Hüften wiegt, die Kopfform, die Anordnung und Modellierung der Falten und die Silhouette sind ganz so bei den Königen des Schrankensockels wieder zu finden. (Man kann hier gleich auf die 1308 entstandenen Könige auf den Sedilien der Westminsterabtei hinweisen.)

Das Ergebnis ist also die Aufnahme von Eigenheiten der Buchmalerei durch die Schrankenmalereien und die Anregung aus England. Von Beziehungen zur Pariser Miniaturmalerei kann keine Rede sein, denn diese spricht eine menschlich und künstlerisch ganz andere Sprache.[32]) Sie hatte sich zur Zeit des hl. Ludwig zu herrlichster Schönheit entfaltet. Dieser echt parisischen Kunst gab gegen das Ende des 13. Jahrhundert — also gleichzeitig mit den oben angeführten englischen Psaltern — Honoré letzte Vollendung. Wohl beherrscht auch ihn eine tiefe Empfindung, aber die äußere Form, die effektvolle Gebärde, die Eleganz der Haltung werden stärker betont. Honoré liebt ein wirkungsvolles, etwas pathetisches Auftreten, energisch und fest durchgezogene Linien und klare und deutliche Gewandgliederung. Im Gegensatz zu den englischen Buchmalern bleibt er

linear und flächig. Wichtiger ist ein anderer Unterschied: Honoré und mit ihm die ganze Pariser Buchmalerei seit der Zeit des hl. Ludwig kennen keine Drolerien. Der Rankenschmuck ist äußerst sparsam, meist ornamentale Ausfüllung breiter Bänder. Nie wuchert er frei über die Bildseiten wie in England und Belgien. Architektonische Umrahmungen sind nicht beliebt. Zwar sind sie in den Ludwigspsaltern anzutreffen, sind aber in der Einzelbildung wie in der Klarheit und Übersichtlichkeit des Ganzen von ganz anderer Art wie die der englisch-belgischen Handschriften. Nach dem Tode Honorés sank das Niveau der Pariser Miniaturmalerei. Die englisch-belgische Kunst drang seit dem Ende des 13. Jahrhunderts nach Nordfrankreich vor und machte sich schließlich auch in Paris geltend. Sie bringt weitergehende Modellierung, architektonische Umrahmungen, landschaftliche Scenerien und Drolerien dorthin. Auch der bedeutendste Pariser Illuminist der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Jean Pucelle, hat ihren Einfluß erfahren. Doch bleibt er ganz Pariser in den ungemein zierlichen, kleinköpfigen Gestalten, die in weiten, eleganten Gewändern versinken und mit graziöser Lebhaftigkeit sich bewegen. Selbst das Eigenste der englisch-belgischen Buchmalerei, die Drolerien, erhalten unter seinen Händen ein ganz anderes Aussehen. Der gesunden, kräftigen Anmut, dem natürlichen Charme oder der derben Sinnlichkeit der Chorschrankendrolerien und ihrer Verwandten stellt sich hier eine überfeine graziöse Zierlichkeit und vornehme Eleganz entgegen.[33]) Darin gleichen die Pariser Drolerien den französisch-pariserischen Elfenbeinen, die Szenen aus dem höfischen Leben schildern und den kleinen Gestalten vornehmes, etwas geziertes Gehaben, kühles Lächeln, eleganten Bewegungsrhythmus und fein geordnete und geschwungene Faltengebung verleihen.[34]) Wie ganz anders sind solche Motive auf den Chorschrankenmalereien oder dem Chorgestühl darunter aufgefaßt. Wieviel blutvoller, von kräftiger pulsendem Leben erfüllt, wieviel natürlicher, animalischer die gedrungeneren kleinen Gestalten vom Chorgestühl. Da ist jene Szene, in der einem jungen Mädchen zum Tanz aufgespielt wird. Das hüpft nach dem Takte lustiger Musik und lacht und tanzt mit kindlich anmutigen, fröhlichen Bewegungen, das ganze Persönchen ein naturhaft glückliches, lachendes Tanzen. (Abb. bei Lüthgen, Got. Plastik i. d. Rheinlanden.) Ähnliche Tanzszenen befinden sich auf den Inschriftbildern der Chorschranken. Die Pariser Damen und Jünglinge tanzen anders, sicher vornehmer, in elegantem Rhythmus und schwungvoll sich blähenden Gewändern.

(Clemen, Wallraf-Richartz-Jahrbuch. I 1924, Abb. 18.) Und selbst ein Püppchen von solcher Feinheit der Bewegung wie das ganz entzückende, vom Rücken gesehene tändelnde Mädchen des Schrankenhintergrundes kann doch nicht mit den Pariser Gestalten verwechselt werden. Dort Eleganz und Grazie nach althergebrachten höfischen Sitten, hier auf dem Schrankenteppich etwas ganz Persönliches, Jugendfrisches, ein schelmisch kokettes Persönchen, das einen graziösen Flirt nicht lassen kann. (Abb. bei Clemen, Wallr.-Rich.-Jahrb. I 1924.)

Verwandtschaft im Lebensgefühl ließ den rheinischen Künstler mehr nach Belgien-England als nach Paris hinneigen. Es bedarf einer Erläuterung der Möglichkeiten, die das Rheinland mit der englisch-belgischen Formensprache bekannt machen konnten. Kleinkunstwerke,[35]) die im Handel oder als Geschenke der englischen Größen nach Europa gelangten, verbreiteten am leichtesten das englische Stilgefühl über den Kontinent. Skizzen, Nachzeichnungen, Kopien, Abgüsse und Abdrücke solcher Kleinkunstwerke dienten als Vorlagen in den Kunstwerkstätten. Vor allem muß hier an Elfenbeinplastiken gedacht werden. Koechlin hat die bedeutende Rolle, die Paris damals in dieser Kunstgattung spielte, erwiesen. Paris ist ein, wenn nicht das Hauptzentrum der Elfenbeinfabrikation. Aber Koechlin selbst hat Elfenbeinateliers in der Provinz aufgedeckt, weist auch solche in Flandern und am Rhein nicht von der Hand und betont die Eigenheiten der englischen Werkstätten. Neben den Elfenbeinen werden in England Alabasterreliefs in Massen hergestellt und exportiert, in erster Linie nach den Ländern um die Nordsee. Wie in der Buchmalerei ist auch in der Kleinplastik im Anfang des 14. Jahrhunderts Paris nicht der allein maßgebende Faktor. Ganz und garnichts Gleichwertiges aber hat Paris einem anderen Zweige englischer Kunst, den Werken der Stickerei und Nadelmalerei entgegen zu setzen, die als opus anglicanum über ganz Europa verbreitet waren und heute noch in spanischen, italienischen, französischen, englischen und deutschen Sammlungen verstreut sind.[36]) Die Inventare der englischen Kathedralen (London, Lincoln, Peterborough) sind Zeugen für die ungeheure Zahl von Meßgewändern, die im Mittelalter in England gestickt worden sind. Ihr Ruf reichte weit über England hinaus. Als Geschenke der englischen Könige kamen sie in den Besitz der ausländischen Kirchenfürsten.

Edward der Erste schenkte dem Papst Bonifaz dem Achten ein pluviale de opere anglicano. Auch Edward der Zweite schenkte dem

Papst einen gestickten Chormantel. Die große Periode der englischen Stickerei dauerte von 1270—1330. Die Scenen und Figuren sind in ovale Felder eingeordnet — Syon cope, Ascoli cope, Kasel in Anagni — oder in gotische Arkaden — Chormäntel im Lateran, in Bologna, Pienza und Toledo — oder von reichem Rankenwerk — Chormantel im Viktor- und Albertmuseum — umschlossen. Als Vorwürfe dienen Scenen aus der Kindheit und Passion Christi und aus der Legende Mariä und der Heiligen. Auch Einzelgestalten, Könige und Bischöfe werden dargestellt. Die architektonischen Rahmen und die mannigfach geformten Blätter und Ranken teilen die Stickereien mit den englischen Miniaturen. Die Gestalten mit den breiten und hohen Stirnen gleichen den Figuren der englischen Elfenbeine. Sie sind meist etwas gedrungener gebaut als in den Handschriften. Doch verschiedene dieser Gestalten, wie z. B. zwei einzelne Könige unter spitzen Kleeblattbögen, entsprechen ganz den Miniaturen und sind von ähnlicher Art wie die Königsgestalten des Schrankensockels im Kölner Dom. (Abb. im Burlington Magazine 23, S. 295.)

Wie nach dem ganzen übrigen Europa, so sind diese englischen Kleinplastiken und Stickereien auch sicher in das Rheinland gelangt. Daß die englische und belgische Kunst in Köln wohl bekannt war, wird umso verständlicher, wenn man an die engen politischen und wirtschaftlichen Beziehungen der Stadt zu England und Flandern-Brabant denkt.[37]) Im 13. Jahrhundert hatte durch den Untergang der Hohenstaufen und die Kämpfe um die Nachfolgerschaft die große Politik in den Ländern am Niederrhein scharfe Gegensätze und enge Bündnisse gezeitigt. Daneben ließ der Streit um den territorialen Besitz und die landesherrlichen Rechte in der engeren Heimat den Niederrhein nicht zur Ruhe kommen. Die Stadt Köln lebte fast in steter Feindschaft mit ihren Erzbischöfen, sei es um den Erben der Staufenkrone, sei es durch die Selbständigkeitsbestrebungen der Städter oder die Herrschgelüste der Bischöfe. Als Vermittler und Bundesgenosse spielt neben den niederrheinischen Fürsten von Cleve, Jülich, Berg und Geldern vor allem der Herzog von Brabant eine große Rolle. Mit ihm, dem Grafen von Limburg und anderen niederrheinischen Landesherren erklärt sich Köln im Gegensatz zu dem Erzbischof Konrad v. Hochstaden für die Hohenstaufen. Später, 1247, wird der Neffe des Herzogs von Brabant, Wilhelm von Holland, in Köln, dessen Bürgerschaft er reiche Privilegien versprochen, jubelnd als deutscher König empfangen. Als 10 Jahre später Konrad v. Hochstaden einen englischen Fürsten, Richard von Cornwall, zum deut-

schen König vorschlägt, werden Bischof und Stadt für kurze Zeit einig. Man sieht, daß in den Kämpfen um die deutsche Kaiserkrone Köln sich stets für niederländisch-belgische oder englische Kronprätendenten einsetzt und jedenfalls von ihnen am meisten für die Bewahrung seiner Rechte und Freiheiten und die Ausbreitung seines Handels erwartete. Noch 1347, als wieder einmal der deutsche Kaiserthron leerstand, befürwortete Köln eine Kandidatur des englischen Königs Eduard des Dritten.

Darüber hinaus verknüpfen vor allem wirtschaftliche Fäden Köln mit dem Nordwesten Europas. Seit dem 11. Jahrhundert bestand eine direkte Verbindungsstraße von Köln über Jülich, Aachen, Maastricht, St. Trond, Löwen, Brüssel, Aalst nach Gent und Brügge. Die Kölner kauften in Flandern und Brabant vor allem Salz und Tuch und verkauften Wein, Salz und Stahlwaren. Reisen der Kölner nach Flandern sind bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts zu verfolgen, umgekehrt der Flandrer nach Köln bis in das 12. Jahrhundert in Verträgen und Urkunden. Kölner Bürgerlisten bringen flandrische und brabanter Namen. Flandrische und brabanter Handwerker sind im 13. und 14. Jahrhundert in Köln nachweisbar. Auch die gewerblichen Zustände, wie sie uns aus den Zunft- und Gewerbeurkunden bekannt sind, ähnelten denen in Gent-Brügge. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts wurden die Beziehungen zwischen Köln und Flandern immer fester. 1252 erwirkten die Kölner von den Grafen van Flandern weitgehende Rechte und Freiheiten beim Verkehr im Brügger Hafengebiet. Daneben stehen Vereinbarungen mit den Städten, z. B. mit Gent 1284 über die Beschlagnahme von Waren und Festnahme von Bürgern, die oft zu Differenzen führten. Als 1385 Flandern an Philipp den Kühnen von Burgund fällt, hatte dieser nichts Wichtigeres zu tun als die Handelsbeziehungen zu Köln zu fördern. Später als zu Flandern wurden die wirtschaftlichen Beziehungen zu Brabant aufgenommen. Öfters im 13. Jahrhundert hat Köln mit Brabant Schutzbündnisse geschlossen. 1251 traf Köln mit Brabant Vereinbarungen, die den Kaufleuten beider Teile freien Verkehr und Schutz zusicherten. Kirchlich stand Köln mit Brabant insofern in Beziehung, als sich die Kölner Kirchenprovinz über einen Teil des Maasgebietes und Brabants erstreckte. Schließlich sind im 14. Jahrhundert enge Berührungen des geistigen Lebens, starke literarische Anregungen, die erleichtert wurden durch weitgehende sprachliche Übereinstimmungen, von Flandern zum Rheinland festzustellen. Niederländische „Sprokenerzähler" zogen durch

das Land und machten von der Brabantisch-flämischen Dichtung besonders die geistliche Prosa bekannt: Erzählungen von der hl. Katharina, Margarethe, Dorothea, Barbara, Ursula und den heiligen drei Königen, Heiligen, die am Niederrhein ebenso verehrt wurden wie in Flandern und Brabant.

Älter noch als zu Flandern-Brabant sind die kölnischen Beziehungen zu England. Schon der letzte englische König aus angelsächsischem Geschlecht, Ethelred der Zweite, (987—1016) bestätigte ausdrücklich den Kölnern das Recht, in seinem Lande Handel zu treiben. Unter ihm schon besaßen sie in London ein eigenes Haus. Ihre erweiterte alte Gildhalle in London wuchs im 13. Jahrhundert zur deutschen aus und erhielt im 15. Jahrhundert den Namen Stahlhof. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts war die Wollausfuhr, die Grundlage des englischen Handels, fast ganz in den Händen der deutschen Hansakaufleute. Die Hanseaten genossen Vorzugszölle. Sie finanzierten die stets geldbedürftigen englischen Könige, die demgemäß immer ihre Privilegien erweitern mußten. Im 14. Jahrhundert beginnt der große Kampf zwischen England und Frankreich, der zeitweise um die Mitte des Jahrhunderts ein ganzes Drittel des französischen Bodens in englischen Händen sieht und Frankreich jeder politischen Machtstellung beraubt. Seit der 1327 erfolgten Thronbesteigung Eduards des Dritten, der als Enkel des 1314 gestorbenen Philipp des Vierten Ansprüche auf den französischen Thron erhebt, bereitet sich im Nordwesten Europas eine feindliche Stellungnahme und Abneigung gegen Frankreich vor. Sie ist auch am Niederrhein zu spüren, wo umgekehrt der englische Einfluß wächst. Der Markgraf Wilh. v. Jülich wird Pair von England. Er und der Schwager des englischen Königs, der Graf Rainald v. Geldern, werben eifrig für ein englisch-deutsches Bündnis, als Eduard der Dritte Bundesgenossen sucht, um seine Ansprüche auf den französischen Thron verwirklichen zu können. Die Stadt Köln und der Erzbischof werden für das Bündnis gewonnen. 1337 erscheint Eduard mit stattlichem Gefolge in Antwerpen, wo er Verträge mit den niederländischen und niederrheinischen Fürsten schließt, und zieht von dort über Köln nach Koblenz. Hier findet 1338 die Zusammenkunft zwischen dem deutschen Kaiser und Eduard statt, wobei der englische König zum Reichsstatthalter in den niederen Landen auf der linken Rheinseite ernannt wird und den Beistand des Kaisers und der niederrheinischen Großen für den französischen Krieg erhält. Der Stadt Köln bestätigte Eduard alle Privilegien, die ihr von den englischen Königen

zugestanden worden waren, wegen der Dienste, die ihm die Stadt erwiesen. Er ist gezwungen bei den niederrheinischen Städten Anleihen und Geld aufzunehmen, für das er Pfänder geben muß. Sogar die englischen Kronjuwelen und die Königskrone befanden sich als Pfänder in kölnischen Händen. An den rheinischen Fürstenhöfen erscheinen englische Gesandtschaften, die reiche Geschenke machen, und die großen Städte knüpfen neue Handelsverbindungen mit England an.

Nach Analysierung des Schrankenstiles und Untersuchung auf seine Quellen ist seine Einordnung in die rheinische und darüber hinaus in die deutsche Malerei vorzunehmen. Zunächst in die kölnische.[38]) Die Stilepoche der Domschrankenmalereien dauert bis ungefähr 1370, um dann von dem Stil des Clarenaltares abgelöst zu werden. Von Tafelgemälden führe ich das schon besprochene, frühere Berliner Diptychon und eine spätere Verkündigung und Darstellung Christi des Wallraf-Richartz-Museum in Köln an. In Komposition und Einzeldurchbildung von den Schranken nicht zu trennen, wirkt das Berliner Bild zeichnerischer, sind die Kölner plastischer und breiter als die Malereien auf den Chorschranken und weisen auf die Figuren der Altarmensa des Domes. Um 1360 entstanden und Vorläufer des Clarenaltares ist ein Triptychon in Hamburg. (Abb. bei Reiners und Schmitz.) Sehr reich erscheint die kölnische Glasmalerei dieser Zeit.[39]) In erster Linie sind die herrlichen Fenster des Domchores zu nennen, die seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts eingesetzt wurden. Neben ihnen verblaßt alle Tafelmalerei; sie zeigen mit den Chorschranken den hochgotischen Kölner Stil in höchster Schönheit und Reife. In diesen monumentalen Werken findet, um mit H. Schmitz zu sprechen, der geistige und formale Gehalt der Zeit seinen wahren Ausdruck. Die Fenster sind in der Einzeldurchbildung der Figuren wie in der schwermütigen und stillfeierlichen Stimmung von den Schrankenmalereien nicht zu trennen. Man betrachte die Haltung der Madonna aus dem Dreikönigenfenster des Chorumganges,[40]) wie sie den Kopf senkt, das Kind umfaßt. Man vergleiche das Antlitz der Maria des Hauptfensters der Dreikönigenkapelle mit dem Gesicht der Madonna in der Anbetung der drei Weisen auf den Schranken: es hat die gleiche Form und denselben melancholischen Ausdruck und ist weit entfernt von Köpfen wie sie sich z. B. um 1300 in Chartres finden und die in ihrem gespannten Blick Honore nahestehen.[41]) Freilich erfordert das Fenster in der Dreikönigenkapelle eine besondere Anordnung für die drei Weisen aus dem Morgenlande,

ist die Figurenzahl auf den Glasgemälden beschränkter als auf den Schranken. Und doch, wie sehr erinnern die Krönung Mariä, das Verhör des Jakobus oder die eng geschlossene Gruppe der Könige in der Anbetung im Obergaden an ähnliche Vorwürfe der Schranken. Sicher sind vor allem die großen Könige des Obergadens größer nicht nur im Maßstab, sondern auch in der Gesinnung, repräsentativer, statuarischer als die Gestalten des Schrankensockels. Sie wirken flächiger und legen großen Wert auf eine ruhige, geschlossene Silhouette. Die Figuren der Anbetung der Marienkapelle nähern sich in Bewegung und Silhouette, Körperlichkeit und Faltengebung mehr den Domschranken. Andere Glasgemälde, die in diesen Kreis hinein gehören, besitzen die Kirche St. Gereon, der Freiherr von Oppenheim in Köln und Schloß Kappenberg. Das Oppenheimische Fenster, das in der Aufteilung an Altartafeln von der Art des Clarenaltares erinnert, zeigt in einem Feld eine Madonna, die der des oben besprochenen Berliner Diptychons in hohem Grade ähnlich ist. Eine Verkündigung steht mehr noch als den Domschranken dem Clarenaltar nahe. Besonderes Interesse können die Bilder in Schloß Kappenberg, ehemals in der Kölner Gertrudiskirche, erwecken: denn hier steht eine Madonna, die den Einfluß französisch-pariserischer Plastik nicht verleugnen kann, neben einer hl. Gertrud, die der Sphäre englisch-belgisch-niederrheinischer Kunst angehört. Diese Madonna ist in der vornehmen Eleganz und der Reserviertheit der Haltung und der klaren Schichtung der Falten eine ganz andere Erscheinung als die Figuren, die aus der Kunstrichtung der Schranken hervorgegangen sind.[42])

Es muß noch ein Blick auf die Kölner Buchmalerei der Zeit geworfen werden.[43]) Der hervorragendste Kölner Illuminist um 1300 war Johannes v. Valkenburg. Er liebt wie die Glasmalerei architektonische Umrahmung seiner Bilder; reicher Schmuck an Drolerien, Blättern und Ranken zeichnet seine Handschriften aus. Darin trifft er sich mit der englischen und belgischen Buchmalerei. Die Heimat des frater Johannes liegt nahe bei einem Zentrum belgischer, von England beeinflußter Miniaturmalerei, bei Maastricht. In der Tat läßt sich eine große Ähnlichkeit seiner Kunst mit einem hervorragenden Werke der Maastricher Schule, dem livre d'heures Stowe 17, nicht verkennen. Johannes von Valkenburg ist ein Vertreter kölnischer Kunst, die gleich den Chorschranken Anregung und Stärkung von England, in diesem Falle sicher auf dem Wege über Belgien erhalten hat. Den Stil, die großen Köpfe mit den graden

Nasen, die breite Mandelform der Augen, die großen Hände, den flandrischen Mund mit der Erweiterung in der Mitte, die Dekorationsweise und die lebendigen Drolerien, die belgische Verschiedenartigkeit der Blattformen der Miniaturen des frater Johannes zeigt ein Fragment von 1330 im Aachener Museum, ähnlich ein Antiphonar im Kölner Museum. Den Chorschranken oder dem Berliner Diptychon am nächsten stehen die Miniaturen aus dem Eidbuch der Gaffel Windeck. Im Figurenstil von Maastricht, in der Rankenzeichnung von Gent-Brügge beeinflußt ist das Missale aus Prüm.

Eine Darstellung der Malerei des Rheinlandes hat sich neben Köln eingehend mit dem Mittelrhein zu beschäftigen.[44]) Von mittelrheinischen Tafelbildern nenne ich die gleichzeitig mit den Chorschranken entstandenen Flügel des Altars von Oberwesel. Dargestellt sind einzelne Heilige in gemalter Architektur. Sie erscheinen nicht in dem melancholischen Ernst und der feierlichen Haltung der kölnischen Gestalten, sie geben sich freier, natürlicher. Weltliche Freude an Pracht und Schmuck spricht aus den sternenbesäten Gewändern. Die individuell verschiedenen Gesichter folgen einem anderen Schönheitsideal als die Kölner. Man könnte bei den männlichen Figuren eher an fränkische Malereien von der Art der Propheten in Forchheim denken. (Abb. bei Burger) Eine gegenüber der kölnischen Malerei größere Natürlichkeit und eine von kirchlicher Tradition weniger gebundene Freiheit im Ausdruck menschlichen Gemütslebens sind auch auf mittelrheinischen Wandgemälden anzutreffen. Ich erwähne die Bilder aus Ilbenstadt. Ungemeines Leben und größter Ausdrucksgehalt ist ihnen eigen. Leidenschaftliche Männer gelingen ebenso gut wie anmutige Frauen. Natürlich gesehen, von höchster Ausdruckskraft die individuell verschiedenen Bewegungen gegenüber der ausgleichenden kölnischen Feierlichkeit und Gehobenheit. Belgischen Handschriften kann diese ausdrucksvolle Lebendigkeit eigen sein. Der Linienrhythmus der Ilbenstädter Bilder ist von besonderer ornamentaler Schönheit. An Ilbenstadt mag man die koloristisch feinen Wandgemälde von Alsheim heranrücken, während die Herakliuslegende zu Fraurombach zu dem Manasseskodex Beziehungen aufweist.[45])

Die Unterschiede im künstlerischen Gestalten kölnischer und mittelrheinischer Meister, erklären sich aus der Verschiedenheit des Bodens, auf dem es gewachsen. Köln war die kirchlichste Stadt Deutschlands.[46]) Der damals sich überall verbreitende Mystizismus fand nirgendwo solche Pflege wie grade in Köln, wo an der Zentral-

studienanstalt der Dominikaner Männer wie Albertus Magnus und Thomas v. Aquin auftraten. Die großen Mystiker des 14. Jahrhunderts, Meister Eckhart, Johann Tauler und Heinrich Suso gingen alle aus dem Dominikanerorden hervor und haben alle in Beziehungen zu Köln gestanden. Die Schönheit, der süße Frieden und die selige Lust des Himmels und die Sehnsucht nach dieser überirdischen Welt sprechen ebenso aus den Hymnen und zarten kleinen Gedichten des 14. Jahrhunderts wie aus den Bildern der Kölner Malerschule. Dagegen besitzt die Zentrale des Mittelrheines, Mainz, den Ruhm, eine der weltlichsten und lebenslustigsten Städte gewesen zu sein. Karl der Vierte rügt, daß Welt- und Ordensgeistliche die Kircheneinkünfte zu Spielen und Turnieren verwenden, mit Gold und Silber verbrämte Kleider und Sporen wie Ritter tragen und Haupt- und Barthaar wachsen lassen.[47])

Werfen wir noch einen Blick auf die deutsche Malerei außerhalb der engeren Grenzen des Rheinlandes. Wandgemälde von der Bedeutung und dem Umfang der Kölner Domschranken sind schon am Mittelrhein kaum anzutreffen, ganz und gar nicht aber im Gebiet des Oberrheines und Schwabens, auch nicht der Schweiz. Umso großartiger tritt hier in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Glasmalerei auf.[48]) Burger hat die Malerei dieser Gegenden zum erstenmal zusammenfassend darzustellen versucht. Pariser Einflüsse werden an den Straßburger Fenstern bemerkbar. Burger hat die Gegensätze zwischen den Straßburger und Kölner Glasmalereien zu erweisen unternommen. Er vergleicht die dekorative, repräsentative Auffassung der Anbetung der drei Könige in der Marienkapelle des Kölner Domes mit einer Kreuzigung im Straßburger Museum. Hier bekommt durch das triumphierende Mittelstück das ganze Fenster die Energie einer Vertikalen, „die Bildstruktur wird zur Gebärde wie die Türme Straßburgs, die alles Körperliche entmaterialisieren und ihm die himmelstürmende Idee ihres triumphalen Geistes aufzwingen."

Bedeutender als die Straßburger Malereien sind die unvergleichlichen Fenster von Königsfelden, die 1320—50 entstanden sind.[49]) Italienische und nordfranzösische Formelemente kreuzen sich darin. Ein halbes Jahrhundert ihrer Zeit voraus, sind die Königsfeldener Malereien das erste Manifest der Renaissance in Deutschland. Reiches Leben ist in strenge künstlerische Form gegossen. Der Vergleich der Geburt Christi mit der gleichen Scene auf den Chorschranken in Köln zeigt deutlich den Gegensatz. Auf dem Königsfeldener Bild fällt die natürliche Erfassung der häuslichen Behaglichkeit mit

reichen Einzelzügen auf. Gegenüber Köln ist die sinnliche Lebenswärme gesteigert. Trotzdem bleibt die Feierlichkeit der Szene und die Strenge und Klarheit der formalen Gestaltung gewahrt. Ganz anders wie auf den Kölner Bildern sind die Massen der Königsfeldener Glasgemälde wohlabgewogen, ist die Komposition weiträumig. Die Kölner Maler dagegen überragen an Kraft der Ausdrucksgebärde, an Beseelung der Körperbewegung, an Vollklang der Gewandung. An die Königsfeldener Glasgemälde läßt sich das 1359 entstandene Antependium in Bern anschließen.[50]) Man muß die selten weiträumige, geschlossene, monumentale Wirkung — sie wird vor allem an den mächtigen Baldachinen deutlich — den Ernst und die Größe der Auffassung, die Kraft des Ausdruckes bewundern. Der Stil der Figuren weist über die Königsfeldener Fenster hinaus in die folgende Epoche der Malerei. Auch hier bei dem Königsfeldener Antependium stellt Burger neben italienischen Einflüssen auf die Turmrudimente solche aus Nordfrankreich (Roman de la rose) fest.

Mit den Königsfeldener Glasgemälden berühren sich mehr oder weniger eng verschiedene Fenster des Freiburger Münsters: eine aus Konstanz stammende klare, ausgeglichene Kreuzigung und 2 Bilder der Freiburger Schule, eine andere Kreuzigung im Nordschiff und die Geburt Christi (Burger-Schmitz, Deutsche Malerei II, Abb. 403, 407, 408.) Zeigt die letztere in dem strengen, übersichtlich gegliederten Aufbau noch nächste Verwandtschaft mit Königsfelden, so weist die Kreuzigung des Nordschiffes mehr nach Norden in die Sphäre kölnischer Kunst. Ich denke an die Kreuzigung des Rennenberg-Missale oder der Minoritenkirche. An die Freiburger, in Konstanz entstandene Kreuzigung lassen sich die Wandgemälde in der Galluskapelle von Oberstammheim in der Schweiz anschließen, die auch mit der Manesse-Handschrift in Verbindung gebracht werden können.[51]) In ihrer Klarheit ist diese Kreuzigung Vorbild eines Wandgemäldes in der Domsakristei zu Konstanz, das andrerseits von der englisch-kölnischen Kunst beeinflußt ist. (Burger-Schmitz, Deutsche Malerei II Abb. 404.) Ganz kölnisch ist aber eine Kreuzigung im Münster zu Freiburg im Breisgau: Sie hat die gedämpfte, melancholische Stimmung, die Komposition, die Haltung der Figuren, die Gebärden, Gesichter und die Gewandanordnung des Berliner Diptychons aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Das 1380 entstandene Freiburger Bild steht nur auf einer etwas späteren Stilstufe. (Abb. Burger, T. 24) Es ist interessant, damit eine Kreuzigung in der Westminsterabtei zu vergleichen; der Johannes besonders ist in Haltung, Geste, Ausdruck dort vorweggenommen.

Daß englisch-nordfranzösische Anregungen — wenn schon vereinzelt — in dem fränkischen Kunstkreis nachgewiesen werden können, zeigen Tafelmalereien von der Art des Blutwunders zu Heilbronn.[52]) Selbst in Straßburg finden sich neben französisch-pariserischen Anregungen solche aus dem flandro-englischen Stilkreis. Beispiele hierfür sind die Glasgemälde in der Laurentiuskapelle des Münsters und in St. Wilhelm. (Burger, Abb. 423, 424)

Eine bedeutendere Rolle als hier spielt die Wandmalerei in Norddeutschland.[53]) Denn hier verfügte die kirchliche Architektur über größere Mauerflächen, die bedingt waren durch das Baumaterial, den gebrannten Lehmstein. Hier ist die Mauer nicht allein Füllung zwischen Pfeilern und Säulen, sie wirkt raumbildend mit. Und diese Mauern wurden mit dem der Gotik eigenen horor vacui mit Malereien bedeckt, teilweise mit Einzelfiguren von großem Format. Oft aber wird auch hier die Mauerwand durch gemalte Rahmen in kleine Flächen zerlegt. Das ist der Fall bei den Wandbildern der Klosterkirche Wienhausen. Ein epischer Erzählungsstil, knapper als auf den Kölner Domschranken, ist hier ausgebildet. Mit Ranken und Blättern von mannigfaltiger Art sind die Wandstreifen zwischen den Bildern übersponnen. Solche Wandaufteilung und Dekoration erinnert von weitem an die Chorschranken in Köln. Freilich fehlt die strenge Umrahmung, und etwas ganz Anderes sind die großen Heiligengestalten, die mitten zwischen den Szenen wie ein Nachklang älterer monumentaler Kunst stehen wie in der Kölner Andreaskirche der in Streifen mit Darstellungen der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Kreuzigung und Krönung Mariä aufgeteilten Wand gegenüber ein riesiger Christophorus zu sehen ist. Empfindung und formale Durchbildung ähneln mehr Malereien von der Art der Wandgemälde in Oberstammheim als den Chorschranken. Englischer wirkt ein früher Crucifixus in der Marienkirche zu Wismar, der den Gedanken an englische Stickereien wachwerden läßt.

Alle diese Malereien stehen im Zeichen der Überwindung der Fläche durch den Raum, die Tiefe, der silhouettierenden Zeichnung durch die Modellierung. Das ist das zeitstilistisch Gemeinsame, das sie mit den Kölner Domschranken teilen. Die Glasgemälde in Königsfelden umspannen ungefähr die Zeitdauer dieses Stiles. Für die Datierung der Domschranken ist es von Bedeutung, daß die nächsten Beziehungen zu den frühen Werken der Epoche festzustellen sind: den Domfenstern, dem Berliner Diptychon. Der 1331 datierte Altar

von Oberwesel gehört stilistisch nicht einer früheren Zeit an wie die Schranken. Hiermit ist die Entstehungszeit, die Steffens für die Schranken annimmt, nicht in Einklang zu bringen. Die Datierung um 1330, die schon der Vergleich mit der Plastik ergeben, wird durch die vergleichende Betrachtung der Malerei gestützt. Eine Anzahl der angeführten Werke zeigt über die zeitstilistische Ähnlichkeit hinaus stilistische Eigentümlichkeiten der kölnischen und der dahinterstehenden englisch-belgischen Kunst. Die Reihe läßt sich verlängern durch skandinavische Malereien.[54]) Den Einfluß der englischen Malerei auf Skandinavien hat A. Lindbloem klargelegt. Auch die skandinavische Wandmalerei liebt architektonische Umkleidung der Bildkompositionen. Es finden sich die Architekturformen der englischen Psalterien. Aber auch für den Figurenstil wurde die große englische Buchmalerei, besonders der Arundelpsalter, maßgebend. Eine Madonna des „Meisters der hl. Jungfrau" zeigt deutlich, daß sie aus denselben Quellen entsprungen ist wie die Madonna des öfters genannten Berliner Diptychons. (Lindbloem, Abb. 31) Das Stabwunder des hl. Joseph vom Altar aus Odda. Mus. Bergen, zu dem auch die eben genannte Maria gehört, erinnert wieder an norddeutsche Malereien, an die Gestalten des hl. Petrus und Paulus in der Nicolaikirche in Stralsund.

Eine eingehende Betrachtung[55]) der einzelnen großen Bildkompositionen der Kölner Domschranken bleibt schließlich noch übrig, die sich auf Ikonographie,[56]) Komposition, Kolorit zu erstrecken hat. Gegebenenfalls wäre das vorher im allgemeinen von den Schrankenmalereien Gesagte auf das einzelne Bild anzuwenden. Die Themata der Bildkompositionen sind in den Evangelien, der Apostelgeschichte und der Heiligenlegende, nach Steffens zum großen Teil in dem alten Kölner Brevier (Breviarium Coloniense — secundum sacrosancte ecclesiae Coloniensis maioris consuetudinem — Colonie apud Godefridum Hitorpium 1521) zu finden. Dieses Brevier ist zwar erst 1521 gedruckt, kann aber und wird wahrscheinlich auf ältere kölnische Handschriften zurückgehen. Erleichtert wurde Steffens die Deutung der Szenen durch die Namensbezeichnungen über den Hauptfiguren und durch die Inschriften, die nach dem Vorgang frühmittelalterlicher tituli erläuternd unter den Bildern angebracht und ganz oder bruchstückweise noch erhalten sind. Die Heiligen, deren Leben, Martyrum und Tod dargestellt ist, sind die Patrone der Domkirche oder dort bestattet. Sie wurden schon oben mit Namen angeführt: Maria, die drei Könige, Nabor und Felix und Gregor von Spoleto, Petrus und Silvester.

Zu den einzelnen Zyklen! Zunächst der Südseite. Der erste ist eine Verherrlichung der Gottesmutter.

1. Auf schmalem Nebenfeld ein Vorspiel: Hirt und Herde auf einem Bergesabhang. Dann hebt mit der Verkündigung an Joachim die Marienlegende an. Vor den Nichtsahnenden tritt der jünglinghafte, geflügelte Engel in hellem, um die Hüften gegürtetem, mit wenigen goldenen Borten verziertem Kleid. Kurzes krauses Haar umlockt braun das junge Gesicht, das ein leiser Schimmer mitfühlender Freude verklärt. Er neigt sich ein wenig nach vorn, die linke Hand ist zum Gruß erhoben, die rechte weist eindringlich auf Joachim. Der Körper steht im Profil, der Kopf in der bekannten Wendung zum Beschauer hin, so daß beide Augen sichtbar sind und die Wange sich rundet, während der Blick mit starker seitlicher Verschiebung der Pupille auf Joachim ruht. Die Silhouette ist von ruhig bewegtem, ununterbrochenem Fluß in der durchgehenden Kurve der leicht gebogenen Rückenlinie und der parallel verlaufenden konkaven Schwingung von den vor den Körper erhobenen Armen zum vorgesetzten rechten Fuß. Die Flügel bilden einen umrahmenden Bogen um das geneigte Haupt. Der weiche Stoff des Gewandes schmiegt sich um das vorgesetzte rechte Bein, rundet sich um den schlanken Körper und fällt ohne zerreißende Lichter und Schatten in zwei sanft gebogenen, durchgehenden parallelen Faltenzügen, die der Biegung der Silhouette angepaßt sind, vom Gürtel zum Fuß. Dem herzlichen Hinneigen des Engels entspricht halb erschrockenes, halb ungläubiges Zurückweichen Joachims. Gegenüber der schlanken, biegsamen Gestalt des Gottesboten mit ihren von allen Härten befreiten Formen und weich geschwungenen Parallellinien erscheint Joachim behäbiger. Überrascht hebt er die Rechte. Der linke Fuß ist zur Seite gestellt, der in halber Seitenansicht aufgefaßte Körper biegt sich in den Hüften nach rückwärts. Der um die Schultern hängende Mantel öffnet sich durch die Bewegung der Hände vorne und fällt sich faltend zu beiden Seiten bis zu den Knieen nieder. Die lichte Erscheinung des Engels leuchtet in ihrem weißen Gewand mit den bläulich dunkelnden Schatten und mit den weißen, rot und violett auslaufenen Flügeln vor dem tiefen Blau des Hintergrundes. Joachim ist dunkler gekleidet, grün, und trägt einen roten, blaugrau gefütterten Mantel.

2. Mariä Geburt. Die Mutter Anna sitzt in einem hohen Sessel. Das mit einem weißen Kopftuch umhüllte Haupt ruht auf einem braunrot gemusterten Kissen. Das linke Bein ist mit hochgestelltem

Knie angezogen, das rechte bis zum Bildrand ausgestreckt. Die große Gestalt ist quer durch das Bild gelagert und füllt den ganzen Bildteil von unten rechts bis zum Ansatz des Kleeblattbogens links. Ein weiter grüner goldgesäumter Mantel umschließt sie. Vor der Brust geöffnet, bedeckt er knapp Schultern und Oberarm, ist über dem Schoß zusammengeschlagen, und nun hebt ein Leben steigender, fallender und schwingender Falten an, das den ganzen unteren Bildteil füllt. Das feine Gesicht der hl. Anna zeigt stille Versunkenheit in ihr Glück, und die Gebärde, mit der sie das gewickelte, mit blauen Bändern umschnürte Kind an sich drückt und sein Köpfchen an ihre Wange lehnt, hat etwas rührend Zartes und Inniges. Zu ihren Häupten schwebt ein jubelnder und musizierender Engelschor. Rechts ist einer der kleinen Schar in sein Spiel vertieft herabgeflogen, wo zu Füßen der hl. Anna eine kleine schlafende Dienerin mit weißem Kopftuch, das Gesicht auf den erhobenen, an das Knie der Heiligen gelehnten Arm geneigt, kniet. In hellen rosenfarbigen Gewändern wachsen die kleinen Engel wie zarte Blüten aus dem blauen Schleier duftiger Wölkchen. Ganz so schauen auf dem großen Madonnenbild des Arundelpsalters aus Wolken zwei Engel auf Mutter und Kind.

3. Die Verkündigung an Maria kann das Kompositionsschema der ersten Szene wiederholen. Mit dem gleichen freudigen Lächeln und beseelten Hinneigen erscheint der Engel in rotem Gewand, mit den gleichen Gebärden spricht er sein Ave Maria. Um die Hüften und über den linken Arm ist ein grüner, blau gefütterter Mantel geworfen. Dem göttlichen Boten wendet sich Maria zu. In zartem Schreck und leiser Befangenheit biegt sie den schlanken Leib zurück und hebt die Hand abwehrend gegen den Fremden. Hinter ihr am rechten Bildrand steht der Betstuhl, auf dem sie kniete, als der Engel in das Gemach trat. In der Linken hält sie noch das Gebetbuch. Um die Schultern der Jungfrau liegt ein Mantel, der den Bewegungen der Hände Freiheit läßt und an der linken Hüfte gerafft ist. Blondes Haar wallt gelöst über den Rücken. Das Gesicht ist leider zerstört, das leise Lächeln mit jungfräulich-mildem, kindlich-unschuldigem Gesicht, das Steffens sehen will, nur zu ahnen.

4. Die Geburt Christi schließt sich in der Komposition dem zweiten Bilde an. Maria sitzt in einem Sessel in ähnlicher Haltung wie dort die hl. Anna. Sie neigt den Kopf mit dem offenen blonden Haar liebevoll zu dem nackten Kind, das auf ihrem Schoße sitzt. Mit der Linken umfaßt sie es und stützt es im Rücken, mit der

Rechten hält sie sein munter ausgestrecktes Ärmchen. Ein faltiger Mantel umhüllt den Unterkörper und den Sessel. Das Gesicht der jungen Mutter ist ganz verwischt. Man mag in ihm einen Ausdruck von Mutterliebe suchen, wie er das Antlitz der Maria des Berliner Diptychons verklärt. Zu Füßen Mariä kniet rechts Josef, graubärtig, in rotem Mantel und runder blauer Mütze, die Hand auf den Stock gestützt, und schaut auf Mutter und Kind. Über ihm an der Krippe Ochs und Esel, im Bogen vier kleine Engel.

5. Die Darstellung Christi im Tempel ist wiedergegeben in der von der Zeit geprägten Bildform. Rechts steht der Hohepriester im Profil mit geringer Wendung des Kopfes zum Beschauer und vorgestelltem linken Bein. Er hebt die Arme, über die ein weißes Velum mit blaurotem Rand gelegt ist, wie es früher den Priestern über die Arme geworfen wurde, wenn sie das hl. Sakrament tragen mußten, um den Christusknaben zu empfangen. Gegenüber dem blaugrau gekleideten Priester erscheint Maria. Sie steht mehr als sonst bei dieser Komposition üblich frontal. Die rechte Hand trägt vor der linken Hüfte das Kind und steckt unter dem Mantel, der von dort in schönem durchgehenden Zuge zum seitwärts gestellten rechten Fuß fällt. Halb verdeckt steht Josef hinter Maria und trägt ein Körbchen mit Tauben.

6. Mariä Tod. In schräger, halb aufrechter Stellung ruht Maria im Lehnstuhl. Sie trägt das gleiche Gewand wie auf den andern Bildern, ein blaues Kleid und violetten, grün gefütterten Mantel. Der Oberkörper ist leblos zurückgesunken, die Hände ruhen kraftlos im Schoß, das Haupt liegt steif auf einem roten Kissen. Ruhe und Frieden ist über das Gesicht mit den geschlossenen Augen gebreitet. Zu Häupten Mariä stehen zwei grün gekleidete Jünger. Leidvoll blickt der ältere den jüngeren an, der traurig an ihm vorbei den Blick seitwärts richtet, wo neben der toten Mutter Christus in blauem, rot gefüttertem Gewande steht. Seine Rechte ist segnend erhoben und in seine linke Hand ist die Seele Mariä, die sich vom Körper gelöst hat, als kleines Menschlein gegeben. Die übrigen Jünger füllen Kopf an Kopf den Hintergrund des Sterbezimmers.

7. Endlich als letztes Bild der ersten Reihe die Krönung Mariä. Maria sitzt zur Rechten Christi auf bankartigem Thron. Demütig neigt sie sich leicht zu ihrem Sohn, anbetend faltet sie die Hände. Knapp umschließt der Mantel Schultern und Oberarme, liegt in breiten flachen Falten über dem Oberschenkel und folgt vom Knie abwärts der Richtung des seitwärts zurückgestellten rechten Beines

in weich sich bauschenden Falten. Christus sitzt aufrecht in still-feierlicher Haltung. Seine Miene ist ernst und würdig, wie es seiner Göttlichkeit und der Feierlichkeit der Handlung entspricht. Die Finger der rechten Hand liegen noch am Rand der goldenen Krone, die er seiner Mutter auf das gesenkte Haupt gesetzt hat. Die gesenkte Linke hält das Szepter. Der Mantel schwingt sich von dem erhobenen rechten Arm zur linken Schulter, weich und breit wogen die Falten um die Kniee und fallen in leise bewegten Vertikallinien zu Boden. Maria ist wieder wie gewöhnlich gewandet, das blonde Haar, auf dem vorhergehenden Bild durch ein weißes Kopftuch verborgen, fällt aufgelöst über den Rücken. Christus trägt einen grünen, rot gefütterten Mantel. Hinter ihren Häuptern ist ein gestreifter braun-violetter Vorhang aufgespannt. Das Bild ist ausgezeichnet erhalten, nur gerade das Gesicht der Maria zerstört. Und auf dem schmalen blauen Seitenfeld, das den ersten Südzyklus schließt, rosenfarbige musizierende kleine Engel als singende und klingende Begleitung der Krönung und freudiger Ausklang der Marienlegende.

Der Erhaltungszustand der Reihe ist unterschiedlich. Auf den mittleren Bildern sind die Gesichter und Falten zum Teil verwischt, der Reiz der Farbengebung ist vermindert. Sehr gut sind die zwei ersten und letzten Darstellungen auf uns gekommen. Hier wirken die Farben noch in alter Schönheit: Vor dem dunklen blauen oder roten Grund das tiefe Blau, das zarte Rosa-violett, das warme Moosgrün der Kleidung Mariä, durch feine weißliche Lichter aufgehellt und mit sparsamem Gold verziert, das kräftige Rot und Grün der männlichen Gestalten, die hellen Gewänder der Engel.

Das Leben, der Tod und die Verherrlichung Mariä hatten in der christlichen Kunst ebenso häufige wie mannigfaltige Gestaltung erfahren. Die Verkündigung wurde seit dem 13. Jahrhundert ein unentbehrlicher Bestandteil jeder größeren Reihe religiöser Darstellungen, vor allem in der großen Plastik der Kathedralen, auf Elfenbeinen, in Handschriften und auf Wandgemälden. Und zwar wird in der Plastik die stehende Maria jetzt vorgezogen, in der Wandmalerei ist noch häufig wie früher auf Elfenbeinbuchdeckeln und -tafeln die sitzende anzutreffen. In der kölnischen Wandmalerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sitzt Maria auf einem Thron.[57]) So in St. Maria Lyskirchen, in St. Kunibert und in St. Cäcilia. Im Anfang des 14. Jahrhunderts bringen dann die Fresken der Andreaskirche die Erscheinung des Engels vor der stehenden Maria. In St.

Kunibert mächtige Erscheinungen von strahlender Schönheit und große Gebärden und starke Erregung, auf den Schranken des Domchores Stille und weiches, warmes Gefühl, das die zarten Körper sanft biegt. Die Verkündigung in St. Andreas ist nur wenig eckiger in den Linien und Formen, etwas weniger weich in der Empfindung und Bewegung als diejenige der Schranken. Kräftiger tritt der Engel vor, heftiger fährt Maria zurück. Hier wie auch auf den Fresken des Domes zu Wetzlar hebt die Jungfrau im Übermaß der Empfindung beide Hände. Eine solche Gebärde war dem Maler der Domschrankenverkündigung noch zu laut. In der Feierlichkeit der Stunde spricht er nur durch eine stille leichte Bewegung der rechten Hand, ein leises Neigen des Kopfes, ein sanftes Biegen des Körpers. Diese Dämpfung geht noch über die verwandte Haltung des Peterboroughpsalters hinaus.

Für die Darstellung der Geburt Christi war durchgehend eine Anordnung im Breitformat maßgebend. Maria liegt auf einem Ruhebett. Der Oberkörper ist ein wenig erhoben, ein Mantel ist um sie geschlagen und über das Bett ausgebreitet. Zu ihren Füßen Josef, über ihr das Kind in der Krippe. Auf dem Fresko in St. Kunibert schaut sie träumend vor sich hin, die linke Hand tastet nach oben und streichelt liebkosend das Kind, in St. Cäcilia faltet sie die Hände und blickt zum Kind hinauf. Im Arundelpsalter oder im Pariser Evangeliar de la Sainte Chapelle wendet sich Maria vom Kind ab und schaut ins Weite. (Abb. bei Warner und Vitzthum.) Honoré endlich nimmt das Kind von seinem erhöhten Platz herunter und legt es vor die Mutter (Abb. bei Vitzthum). Im Peterboroughpsalter liegt der Christusknabe in den Armen der Mutter, die ihm die Brust reicht. (Abb. bei v. d. Gheyn.) Auch die Kölner Buchmalerei kennt diese nicht allzu häufige Variation in einer auch stilistisch sich mit dem Peterboroughpsalter berührenden Miniatur des Wallraf-Richartz-Museums. Voll Freude und Liebe blickt in St. Andreas in Köln Maria auf den kleinen Jesus, der in ihren Arm gebettet ist und liebkost ihn mit der freien Hand.[58]) Die Chorschranken endlich bringen mehr ein Bild der heiligen Familie als eine Darstellung der Geburt. Die Umwandlung der Komposition vom Breitformat ins Hochformat ist mit großem Geschick vorgenommen. Maria sitzt jetzt in einem Sessel und hält auf dem Schoß Christus, der aus einem gewickelten Kind zum spielend sich regenden Knaben geworden ist.

Enger an die hergebrachte Komposition, wie sie auf zahllosen Elfenbeinen und Handschriften zu sehen war, hält sich die Darstellung Christi im Tempel der Domschranken.

Mehr Interesse können die beiden letzten Szenen des Marienlebens, der Tod und die Krönung, beanspruchen. Darstellungen des Todes Mariä begegnet man seit dem 10. Jahrhundert. In den Grundzügen blieb die Komposition stets die gleiche. Maria liegt flach im Bett, das Haupt durch Kissen emporgehalten, die Hände über der Brust gekreuzt. Hinter ihr steht in der Mitte des Bildes der Heiland. Er trägt im Arm die kleine Seele der Mutter und segnet sie. Zu Häupten und Füßen der Toten die klagenden Apostel. Es finden sich natürlich kleine Änderungen und Zutaten in der Komposition und durch den Zeitgeist und das individuelle Temperament des Künstlers hervorgerufene Variationen in Ausdruck und Form. (Man vergleiche miteinander das Mosaik aus der Martorana, Palermo, das Fresko in St. Cunibert in Cöln, das Elfenbein der Slg. Martin le Roy, das bei Koechlin und bei Michel II, 1, Abb. 316 abgebildet ist). Als Tympanonschmuck ist der Tod Mariä seit dem 13. Jahrhundert meist mit einer Darstellung der Auferstehung und Krönung verbunden.[59]) (Chartres, Laon, Amiens, Notre Dame, Paris, Straßburg.) Die Anordnung der Figuren bleibt auch hier die gleiche. Das schmale Bildfeld auf den Kölner Domschranken erforderte eine andere Komposition, eine Umwandlung aus dem Breitformat in das Hochformat. Maria wird in einen Sessel gesetzt, Christus und die Jünger dicht neben- und hintereinander gestellt.

Die Krönung Mariä wird seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts ein beliebter Portalschmuck und zur Dekoration des Tympanons oder des Wimperges verwendet. Maria sitzt zur Rechten Christi und wendet sich ihm zu. Der ungemeine Erfindungsreichtum der Künstler führt zu den mannigfaltigsten Variationen dieser Komposition.[60]) (Auxerre, Reims; Paris, Notre Dame; Senlis, Chartres, Straßburg.) Mit gleicher Vorliebe und gleicher Lust an Variationen hat sich die Elfenbeinplastik des Vorwurfes bemächtigt, die französische ebenso gut wie die englische. In der kölnischen Wandmalerei war das Thema kurz vor der Ausmalung der Chorschranken zweimal in St. Andreas behandelt worden. Die Komposition ist die übliche. In der Empfindung und der Formensprache kommt besonders die Krönung der Nordkapelle den Schrankenmalereien nahe. Die schmalen Bildfelder der Schranken brachten nur eine größere Steilheit der feststehenden Kompositionen mit sich. Der letzte Rest mächtiger Erscheinung

und bedeutender Gebärde, der auf der Krönung von St. Andreas noch vorhanden ist, ist hier vollkommen verschwunden. Die mit größter Feinheit und Ausgeglichenheit in das schmale Bildfeld hineingeordnete Komposition ist von unendlich harmonisch abgestimmtem Wohlklang weicher Schwingungen und von lautloser Feierlichkeit erfüllt. Diese Haltung wird umso deutlicher, wenn man eine so pathetische Krönungszeremonie wie die des Verduner Altars in Klosterneuburg zum Vergleich heranzieht.[61])

Der zweite Zyklus der Südschranken. Er enthält Darstellungen aus der Legende der hl. drei Könige. Sie sind den Evangelien oder den Legenden entnommen, auf die das Kölner Brevier zurückgeht.[62]) 1164 kamen die Überreste der heiligen Könige durch Reinold von Dassel, Kanzler Barbarossas und Erzbischof von Köln, in den Kölner Dom.

1. Folgendes erzählt die Legende des Kölner Breviers: Im Vertrauen auf die Weissagung Balaams: Aufgehen wird ein Stern aus Jakob und sich erheben ein Szepter aus Israel, waren im Morgenland 12 der gelehrtesten Männer, die der himmlischen Geheimnisse kundig waren, bestellt auf einer Bergeshöhe das Erscheinen des Sternes zu erwarten. Als der Heiland geboren wurde, erschien über dem Berg ein Stern mit dem Bild eines Knäbleins. Diese Erzählung wird auf dem ersten Bild dargestellt. Von rechts nach links steigt hügeliges Gelände an. Am Fuß der Steigung sitzt ein jugendlicher, bartloser König mit übereinander geschlagenen Beinen. Die rechte Hand liegt im Schoß, die linke ist überrascht erhoben. Er trägt einen langen, um den Unterkörper sich faltig ausbreitenden Mantel mit halblangen, unten weiten Ärmeln. Zur Rechten steht höher ein bärtiger König, bis zu den Hüften verdeckt durch den hügeligen Boden, auf den er sich mit dem linken Arm stützt, während er mit dem rechten zum Himmel zeigt. Über diesen beiden steigt mit einem Baum bekrönt der Gipfel eines Berges hoch. Dahinter erscheint über dem sitzenden König die obere Körperhälfte des dritten, des greisen. Die rechte Hand liegt auf der Brust, und wie er gleich seinen Gefährten mit zurückgelegtem Kopf nach oben schaut, hält er die Linke schützend vor die Augen, die geblendet sind durch den hellen Schein des Sternes, der mit dem Bild des Christusknaben hoch oben glänzt. Die Komposition ist äußerst geschickt auf das Entscheidende, auf das Sichtbarwerden der verhältnismäßig kleinen Erscheinung des Sternes angelegt. In der Mittelachse des Bildes weisen die Arme der beiden vorderen Könige deutlich genug nach oben. Von dem links

unten sitzenden König gleitet der Blick des Beschauers zu dem höher stehenden rechts und wird über den dritten König oben links zum Stern hoch in der Mitte gezwungen. Das Landschaftliche ist für die damalige Zeit sorgfältig ausgebildet. Auf dem Hügel im Vordergrund hüpfen kleine Hasen umher und blühen Blumen und Sträucher. Leider ist das Bild stark mitgenommen. Auf dem den Zyklus einleitenden, schmalen Seitenfeld wird die Landschaft des Hauptbildes fortgesetzt. Auch hier steigt ein bräunlich-grüner Berg an, auf dessen Gipfel ein einzelner Baum wächst und auf dessen Abhang Schafe weiden und höher Hirten den Stern anbeten.

2. Die Anbetung der Könige ist besser erhalten als das erste Bild, vor allem ist die Gestalt der Maria fast unversehrt. Maria sitzt rechts vom Beschauer auf erhöhtem Thron mit leichter Wendung zu den von der Seite herzutretenden Königen. Sie trägt ein blaues Kleid, über das in ebenso eigenartiger wie feiner Farbentönung ein violetter, grün gefütterter Mantel gebreitet ist — die besonderen Nuancen der Farben der Schrankengemälde sind oben schon erklärt worden. Sie sind immer gemeint, wenn im Folgenden von Blau, Violett usw. gesprochen wird. — Fast faltenlos liegt der Mantel um Schultern und Oberarm und bedeckt in reicherer Bewegung Schoß und Thronsitz. Maria lächelt leise und umfängt liebevoll mit Blick und Händen das Kind, das in langem blauen Röckchen auf ihrem Schoße steht. Seitlich vor der Gottesmutter kniet der greise König, in rot und grün gekleidet, mit tief gebeugtem Oberkörper. Mit der Rechten reicht er sein Geschenk und nimmt mit der andern Hand die Krone von seinem Haupt. Der kleine Jesus neigt sich zu ihm herab und hebt mit beiden Händchen den Deckel des ihm dargebrachten goldenen Gefäßes neugierig ab. Maria und der knieende König sind in ein Dreieck hineinkomponiert, dessen Hypotenuse über den Rücken des Knieenden zum Kopf der Madonna diagonal durch das Bild geht und die beiden andern Könige überschneidet, die im Hintergrund stehen, im Gegensatz zu der Profilstellung ihres greisen Kollegen im Dreiviertelprofil. Der ältere, bärtige steht in violettem Mantel dicht neben dem Jesusknaben und der Mutter. In der Linken hält er sein Geschenk, mit der Rechten weist er auf den Stern, der vor dem blauen Hintergrund oben leuchtet. Er wendet den Kopf zurück zu seinem jüngeren, bartlosen Gefährten im roten Hermelinmantel, der ruhig Mutter und Kind anschaut.

Die Anbetung der drei Könige wird seit dem Ende des 13. Jahrhunderts in einer Anordnung gegeben, die sich derjenigen der Domschranken nähert. Gegenüber der älteren Kunst werden die Könige und die Mutter mit dem Kind seelisch und kompositionell einander genähert. Das Fresko in St. Cäcilia in Köln zeigt eine durch durchgehenden, fließend bewegten Linienrhythmus verbundene Kompositon. Auch Johannes von Valkenburg bildet eine gedrängte Gruppe. Die Art zu denken und zu fühlen, welche die Anbetung der Chorschranken beherrscht, findet sich schon in dem Fresko der Andreaskirche in Köln. Ist in der älteren Kunst, noch an der goldenen Pforte in Freiberg oder auf dem Fresko in St. Maria Lyskirchen in Köln,[63]) Maria ganz als gekrönte Königin, frontal, regungslos in überirdischer Hoheit, unnahbarer Größe, Christus als segnender Gott aufgefaßt, so wird hier Maria mütterlicher, Christus kindlicher. Nicht mehr Furcht und Schrecken erfüllt die Könige, sondern ehrfürchtige Liebe und Freude. Die Anbetung der Schranken ist nur etwas zarter im Seelischen, weicher in den Formen und Linien, ruhiger in den Bewegungen, behutsamer in den Gebärden. Auf dem Fresko in St. Andreas hält die grade und aufrecht sitzende Maria den nach den Geschenken greifenden kleinen Jesus mit festem Griff mit gespreizten Fingern, auf den Chorschranken folgt sie mit dem Oberkörper ganz leicht der nach vorn beugenden Bewegung des Kindes und stützt es mit unendlich leise berührendem Umfassen und Anlehnen der schmalen Hände. Die Komposition in St. Andreas ist dekorativen Ansprüchen folgend locker auseinander gezogen. Außerdem sind hier noch — wie es das Malerbuch vom Berge Athos verlangte — Diener mit Pferden hinzugekommen. Sicher werden Christus und Maria in den Malereien der Andreaskirche und der Domschranken ihrer überirdischen Majestät entkleidet. Dafür herrschen besonders auf den Chorschranken eine stille Feierlichkeit und durch Anmut gemilderte Hoheit, die die warme, menschliche Empfindung adeln.

Die Anbetung der Domschranken findet wieder nahe Verwandte in der englischen Buchmalerei. Man braucht nur einen Blick auf die Madonna der Anbetung des Peterboroughpsalters zu werfen, um die Ähnlichkeit im Ausdruck des Seelischen, in der Haltung der Figur und der Behandlung des Gewandes festzustellen. (Abb. bei v. d. Gheyn.) Und wie nahe steht sich die Komposition dieser Miniatur und des Schrankengemäldes in ihrer Gedrängtheit und in der Verteilung der Figuren im Raum trotz der andersartigen Stellung des knieenden

Königs, die auf den Chorschranken mit einem Blick auf das Fresko der Andreaskirchen gewählt ist. Ein Elfenbeindiptychon im bischöflichen Museum zu Münster, das in demselben Jahrgang der „Zeitschrift für christliche Kunst" veröffentlicht wurde, der den Aufsatz von Steffens über die Chorschranken enthält, kann als Gegensatz einer französisch-pariserischen Kunst dienen. Da fällt zunächst die herkömmliche Eleganz der Haltung und Gewandung und das konventionelle Lächeln auf. Wie in ein kostbares Gefäß ist die innere Empfindung in eine äußere Form gegossen, die in dem schwungvollen, reinen, sicheren Linienzug, der parallele Wiederholungen liebt und von Figur zu Figur überfließt, in der Klarheit des Ganzen und des Einzelnen ein schönheitsvolles Eigenleben führt. Gefühlsinniger ist der Kölner Maler, weniger gebunden an die Schönheit und Übersichtlichkeit der Komposition und der Linien und die Eleganz des Gehabens. Seine Linien lassen den klaren, hinreißenden Schwung vermissen, aber ihre Melodie ist vielstimmiger, wärmer, beseelter. Das Wassenbergsche Chorgestühl zeigt, was aus einer kölnischen Anbetung unter französisch-parisischer Einwirkung wird.

3. Nach der Legende wurden die heiligen Könige durch den heiligen Thomas zu Bischöfen geweiht. Sie sitzen auf Faldistorien dicht nebeneinander, von links schräg nach der Tiefe und Mitte des Bildes hin angeordnet, durch eine Inschrift als magi bezeichnet. Dicht vor den Königen steht auf der rechten Seite des Bildes der heilige Thomas, blond mit krausem Bart. St. Thomas steht über ihm geschrieben. Er ist in Schrittstellung dargestellt. Er reicht dem in der Tiefe des Gemäldes sitzenden König den Bischofsstab und macht mit zwei Fingern der leicht erhobenen rechten Hand das Kreuzzeichen über ihn. An diesem Bilde zeigt sich deutlich die mangelhafte Raumauffassung. Die drei Weisen kleben aneinander, und obgleich Thomas ganz im Vordergrund steht, reicht er doch dem ganz hinten sitzenden Magier mit seinem dem Beschauer zugewandten linken Arm den Bischofsstab. Trotzdem gehört das Bild wegen seines äußerst feinen farbigen Tones und der guten Erhaltung zu den schönsten der Reihe. Der fein gefaltene Mantel des heiligen Thomas ist von klarem Blau, mit zarten Übergängen in weißliche Lichter und hat graues, weiß gehelltes Futter. Dazu ein matt violettes Gewand. Die Falten sind reich und schmalrückig, weich und mit hellem Licht modelliert. Man wird an die Gewandbehandlung der sitzenden Madonna des Arundelpsalters[64]) erinnert. Die drei Könige sitzen in vollem Bischofsornat, sie tragen die weiße Mitra und zwei halten

bereits den Bischofsstab in der Hand. Der jüngste Magier, der vorn sitzt, bartlos, ist mit blauer, der mittlere mit rötlicher und der dritte, der greise, dessen Gesicht allein im Profil steht, mit grüner Planeta bekleidet. Bestimmend für den Farbenklang ist das durchlichtete und gebrochene Blau des heiligen Thomas. In matter Schönheit hebt es sich mit den sparsamen rötlichen, violetten, grünen und goldenen Tönen von dem rotbraunen Hintergrunde ab.

4. Die drei Könige sollen kurz nacheinander gestorben und gemeinschaftlich bestattet worden sein. Zuletzt starb der jüngste und als man ihn zu seinen Gefährten in denselben Sarg legte, da rückte der eine nach links und der andere nach rechts und so nahmen sie ihn in ihre Mitte. Unter den Fresken im Chor von St. Cäcilia in Köln findet sich ein Vorwurf ähnlicher Art: die Einsegnung der Leichen der drei Heiligen Valerianus, Tiburtius und Maximus. Die Komposition, die hierfür angewandt wurde, gleicht in allen entscheidenden Zügen der Anordnung des Chorschrankengemäldes, die sicher im Hinblick auf sie getroffen wurde. Der offene Sarg steht parallel zur Bildfläche und so, daß man von oben hineinsehen kann. Kleine Figuren knieen betend am Bildrand unten vor dem Sarg, der die ganze Breite und die untere Hälfte des Gemäldes einnimmt. Sie klagen laut und mit heftigen Gebärden um die toten Magier. Das Profil des einen mit der spitzen Mütze ist von abstoßender Häßlichkeit mit der wulstigen Stirn, der scharfen Nase, der dicken vorgeschobenen Unterlippe, dem großen runden Auge und der braunen ledernen Haut und erinnert an Figuren gleichen Charakters im Peterboroughpsalter oder in den poésies de Robert de Blois vom Ende des 13. Jahrhunderts. Die drei Könige ruhen nebeneinander in Pontifikalkleidern mit Mitra und Stab im Sarg, der älteste vorn und der jüngste in der Mitte. Die Hände sind übereinander gekreuzt. Die Gesichter sind still und friedlich, ganz leise scheint der eine zu lächeln. Die Züge des mittleren sind zerstört. Die Farbe der Gewänder ist die gleiche wie auf dem vorhergehenden Bild. In der Mitte des Gemäldes steht hinter dem Steinsarg, auf dessen hinterer inneren Seitenwand das Wort magi geschrieben steht, ein Bischof in rotem Chormantel. Er spricht aus einem Buch Gebete und schaut mit schmerzlich hochgezogenen Brauen den Toten ins Gesicht. Links ihm gegenüber in einiger Entfernung zu Häupten der Weisen ein Kleriker in hellem Gewande, der ein Kreuz trägt und ein Weihrauchfaß schwingt. Rechts von ihm drei andere Kleriker. Der zuvorderst stehende trägt, wie Steffens sagt, ein Gewandstück ähnlich der Form

nach dem Hermelin, wie ihn die Kölner Pfarrer heute noch zu tragen pflegen. Die Außenseite ist von rotem Stoff, die Pelzverbrämung nach innen gekehrt. So trugen sich die Kölner Stiftsherren. Der Erhaltungszustand des Bildes ist gut, ebenso auch der des folgenden.

5. Die Übertragung der Gebeine der Magier nach Konstantinopel. Die ganze linke Hälfte des Bildfeldes nimmt der perspektivisch gezeichnete Reliquienschrein ein. Rechts steht im Vordergrund die heilige Helena in vornehmer, ruhiger Haltung, eine jugendliche Gestalt voll Anmut und Hoheit. Sie trägt eine goldene Krone auf dem hochgesteckten lockigen blonden Haar und rafft mit den Fingerspitzen der schlanken Hand den um die Schultern hängenden langen Mantel zu reich und geschmackvoll angeordneten Falten. Wie die Gewandmodellierung sind auch die Farben von besonderer Feinheit: Zartes Blau mit weißen gedämpften Lichtern, mattes Violett und grünes Futter. Sie geben mit dem warmen Gold des Sarkophages, den weißlichen Tönen in den Gewändern der Begleitung der Kaiserin vor dem dunkelroten Grund eine farbige Stimmung von seltener, zurückhaltender Schönheit und von harmonisch wirkendem Reichtum. Über dem Schrein erscheinen die Köpfe eines Bischofs und eines Greises, hinter Helena drängen sich Kopf an Kopf sieben Greise und Jünglinge, von denen einer das mit einem goldenen Panier, auf das ein Engel gezeichnet ist, versehene Vexillum trägt, ein anderer dem Bischof ein geöffnetes Buch vorhält. Von der weiß gekleideten Gruppe der blonden, bärtigen Priester hebt sich deutlich die Gestalt der Kaiserin ab, erscheint von ihr losgelöst, steht mit verhältnismäßig klarem Stand körperlich gerundet im Raum. Der Oberkörper ruht auf dem rechten Bein, während das linke ungezwungen ein wenig zur Seite gestellt ist. Das Haupt ist leicht geneigt, die Hand lässig gesenkt.

6. Die beiden folgenden Bilder, die die Überführung der Leichen nach Mailand und Köln schildern, schließen sich in der Komposition ganz genau an das fünfte an. Sie sind ersichtlich mit weniger Liebe behandelt. Die Stelle der hl. Helena nimmt in Mailand der Bischof Eustorgius mit langem weißem Bart in Chormantel und Mitra ein. Die Linke hält den Bischofsstab, die Rechte berührt den Schrein. Ein jüngerer Priester des Gefolges hält ihm ein offenes Buch hin. Wie auf dem vorigen Bild ist der Schrein, über dem mediolanum geschrieben steht, vergittert, aber hier nicht rautenförmig, sondern rechteckig.

7. Auf dem letzten Bild endlich steht neben dem Schrein, der in der Art des Kölner Dreikönigenschreines gebildet ist, in Kasel und Mitra wohl Reinold von Dassel. Im Winde flattert das Panier des Kölner Erzstiftes mit dem schwarzen Kreuz, darunter ist ein „d" vielleicht von dem Namen Reinoldus übrig geblieben. Zuschauende Menge, daraus einer ein Biret trägt, drängt sich um den Schrein. Im schmalen Seitenfeld treten Bürger aus einem mit Zinnen geschmückten Haus.

Der dritte Zyklus der Südseite. Die fünf ersten Bilder der dritten Reihe der Südschranken sind den Heiligen Nabor und Felix gewidmet. Nabor und Felix waren mailändische Kriegsleute, die 304 um ihres christlichen Glaubens willen enthauptet und in Mailand bestattet wurden. Mit den Gebeinen der heiligen drei Könige brachte Reinold v. Dassel auch ihre Leiber von Mailand nach Köln, wo sie mit den Überresten des hl. Gregorius v. Spoleto im oberen Teil des Dreikönigenschreines beigesetzt sind. Das alte Kölner Brevier gibt für das erste Bild den Inhalt, für die übrigen die bei Mombritius abgedruckte passio der beiden Heiligen.

1. Das alte Kölner Brevier erzählt, daß Nabor und Felix vor den Kaiser Maximilian geführt und ins Gefängnis geworfen wurden, weil sie ihren christlichen Glauben nicht verleugnen wollten. Zwei schlanke Gestalten, ein braunlockiger Jüngling und ein bärtiger Mann, beide von einem Heiligenschein umstrahlt, stehen nebeneinander. Über dem ersten steht Felix, über dem andern Nabor geschrieben. Beteuernd hebt der Ältere die Rechte. Mit melancholischen Blicken wenden sie sich dem schmalen Nebenfeld zu, das gänzlich verwischt einst Raum für den Kaiser Maximilian geboten haben dürfte. Die rechte Hälfte der Komposition füllt ein rechteckiger Turm mit Zinnen, der Kerker, der vorn offen ist. Ein rosa Fleck, das Gesicht eines der beiden Heiligen, ist alles, was von den darin Gefangenen übrig geblieben ist.

2. Die Passio der beiden Märtyrer erzählt, daß der Kaiser die beiden Soldaten aus dem Kerker wieder vorführen ließ, damit sie den Göttern opferten. Als sie sich weigerten, ließ er sie mit Knütteln schlagen. Es läßt sich nur schwer erkennen, was auf dem Bilde vor sich geht. Die zwei Heiligen stehen einander zugewendet Seite an Seite, entkleidet und mit Wunden bedeckt. Das Gold der Heiligenscheine glänzt um ihre Häupter. Über die linke Schulter des jugendlichen Felix schaut das gemeine breite braune Gesicht eines Henkerknechtes. Spuren roter Farben verraten die roten Kleider anderer einst dargestellter Schergen.

3. Als die Märtyrer unbeugsam blieben, ließ der Kaiser den Nabor auf die Folter spannen und seine Seiten und Gliedmaßen mit Zangen schinden und mit glühenden Eisenstangen brennen. Das Martyrium des Nabor ist verhältnismäßig gut erhalten. Nabor ist derart auf die Folter gespannt, daß man auf den ersten Blick den Eindruck einer Kreuzigung erhält. An dem kreuzähnlichen, aus rohen Baumstämmen gezimmerten Foltergerüst hängt der bärtige Heilige, nackt, nur an den Hüften mit einem Leinentuch bedeckt, die Arme ausgereckt und mit einem Strick an dem Querast festgebunden. Vier rot gekleidete Henker schinden mit Stäben und Haken die Arme und Seiten des Heiligen. Einer von ihnen steht links vom Beschauer neben dem Gemarterten. Sein Gesicht ist zerstört, ebenso das des bärtigen Knechtes, der rechts unten kniet. Über dem letzteren bearbeiten ein größerer und ein kleinerer Scherge die linke Seite und den linken Arm des Märtyrers, daß das Blut hervorströmt. Der eine ist beschränkt, ohne alles menschliches Fühlen, der kleinere mit der Stulpnase und dem brutalen, gemeinen Mund hat ein boshaftes Verbrechergesicht. Auch auf diesem Bilde herrscht die Kunst der Mäßigung. Der Körper des Gemarterten windet sich nicht in namenloser Qual, das Gesicht verzerrt nicht der erschütternde Ausdruck unerträglicher Schmerzen, sondern leise sinkt der Körper in sich zusammen und das Haupt neigt sich todesmatt still zur Seite mit schmerzvoll ersterbendem Blick. Über dem Heiligen taucht aus blauen Wolken ein heller Engel, um mit kühlem Tuch ihm den Todesschweiß von der Stirne zu wischen. Farbig wird das Bild durch das aufreizende, kräftige Zinnoberrot der Kleidung der Henker beherrscht, deren braune Haut koloristisch außerordentlich gut mit dem Rot zusammengeht. Dazwischen glänzt matt der weich modellierte, rötlich-gelbe Leib des hl. Nabor. Dazu kommt ein schwarzblauer Hintergrund.

4. Da auch jetzt nicht Nabor und Felix ihrem Glauben untreu wurden, sollten sie nach der Passio dem Feuer überantwortet werden. Doch sie blieben unversehrt. Mit gefalteten Händen stehen die Märtyrer im Feuer, das rot glühend an ihnen emporzüngelt, links vom Beschauer Nabor, rechts Felix. Sie tragen blaue und grüne Kleider mit eng anschließenden Ärmeln. Einzelheiten der Gewandung lassen sich nicht mehr feststellen. Mit traurigem Ernst blickt der bärtige Nabor seinen jüngeren Gefährten an, der im Gebet vertrauensvoll gegen Himmel schaut, wo Gott aus Wolken seine Hand, vom Kreuzesnimbus umgeben, schützend über die Glaubenshelden hält.

Die Henker sind die gleichen in denselben kurzen Röcken wie auf dem vorhergehenden Bild. Der eine schürt mit wütenden Blicken auf Felix das Feuer, während der andere mit seinem verwitterten Gesicht gleichgültig zusieht. Farbig gleicht das Gemälde dem vorigen, nur ist der blaue Grund durch den ziegelroten ersetzt.

5. Endlich ließ Maximinian die Märtyrer enthaupten. Tief gebeugt kniet Nabor mit langem grünem Rock bekleidet mit gefalteten Händen im Vordergrund. Hinter ihm holt der Henker, der auf der linken Bildseite steht, mit hoch erhobenen Armen zum Schlag aus. Mit beiden Händen umfaßt er den Griff des säbelartig gebogenen Schwertes. Der Oberkörper wird durch die kraftvoll emporgeworfenen Arme zurückgerissen. Das linke Bein ist vorgesetzt und liegt mit Oberkörper und Armen in einer schrägen Linie, die in ihrer energischen Straffheit momentane höchste körperliche Anstrengung ausdrückt. Der ganze Körper des in glutendes Rot gekleideten, sicher dastehenden Schergen, ist einheitlich in den Schwung der Bewegung gezwungen. Das Gesicht mit dem entschlossenen Zug um den lebendig gezeichneten Mund mit den fest zusammengepreßten, ziemlich dicken Lippen ist nach dem Opfer zu seinen Füßen geendet, das ergeben den Todesstreich erwartet. Diese Gruppe füllt den vorderen, größeren Teil des Bildes. Felix kniet hinter Nabor, weniger tief gebeugt, so daß der Oberkörper bis unter die Schultern sichtbar wird. Die Gesichtszeichnung ist verwischt. Hinter ihm steht am rechten Bildrand der zweite Henker in roter, spitzer Mütze; der untere Teil des Gesichtes ist erloschen. Mit gewaltsamer Bewegung zieht er ungeduldig das Schwert aus der Scheide, die er in der linken Hand vor den Körper hält, hebt dabei den rechten Oberarm bis über Schulterhöhe und biegt den Unterarm im rechten Winkel zum Schwertgriff nieder.

Im alten Kölner Brevier wird in den Tagzeiten von den heiligen drei Königen der Oration, in der diese Heiligen erwähnt werden, eine andere angeschlossen, in der die Heiligen Felix und Nabor und sodann der hl. Gregorius von Spoleto gefeiert werden. Dieser Anordnung folgend schließt die Südreihe der Schrankenmalereien mit der Predigt und der Marter des hl. Gregorius. Das Haupt des 304 in Spoleto gemarterten Heiligen kam durch den 965 verstorbenen Erzbischof Bruno in den Kölner Dom. Gregorius tat sich als Priester hervor durch Bekehrung und Belehrung der Heiden. Als er dem Befehl des kaiserlichen Präfekten Flaccus, den Göttern zu opfern,

nicht nachkam, wurde er mit Knütteln geschlagen, gefoltert und enthauptet.

6. Die Predigt des Gregorius. In der beliebten Profilstellung mit seitwärts gedrehtem Kopf steht links der Heilige predigend vor dem Volk. Über ihm steht „Gregorius". Die erhobene Rechte unterstreicht seine Worte, die Linke, von welcher der Manipel aus Goldbrokat herabhängt, hält ein Buch. Das jugendliche, weiche Gesicht ist vom Nimbus umstrahlt, reich gelocktes braunes Haar welt sich um die Tonsur. Auf der andern Bildhälfte sitzen und stehen die Zuhörer in einer von der Mitte zum Rand des Bildes ansteigenden Komposition. Ganz vorn sitzt einer zurückgelehnt und blickt gespannt auf Gregorius, und hinten erhebt ein Mann mit blauer Kopfbedeckung mit Zipfel und Goldrand staunend die Hand. Und schließlich:

7. Das Martyrium des hl. Gregorius. Links sitzt im Hermelinmantel und mit roter Zipfelmütze der bärtige Präfekt. Gebietend streckt er die Hand aus. Neben ihm kniet Gregorius, niedergesunken und aus leicht geöffnetem Mund aufstöhnend unter der Gewalt der Keulenschläge, die auf ihn niederfallen. Die linke Hand liegt auf der Brust, die rechte ist mit schmerzvoller Bewegung erhoben. Wie auf dem andern Bild ist er bekleidet mit einer grün-goldenen Kasel über weißem Untergewand. Zwischen dem Richter und dem Gemarterten steht ein Henker im Profil mit aufgestülpter Nase. Er faßt mit beiden Händen seinen Knüppel und schlägt mit vorgeworfenem Oberkörper mit aller Kraft auf den Heiligen. Sein Gesicht ist verzerrt, der Blick richtet sich unter gesenkten Lidern auf sein Opfer. Der andere Henker ganz rechts am Bildrand packt Gregorius im Genick, drückt seinen Kopf nach unten, stößt mit dem Knüppel darauf und blickt dabei auf den Präfekten. Die Szene ist in einem Farbenakkord von feierlichem Grün-Weiß-Gold und leuchtendem Rot vor dunklem Blau gehalten. Sehr fein ist die Hautfarbe dazu abgestimmt: Die lederbraunen Gesichter der Henker zu dem Rot ihrer Röcke und das weiche, rötlich-gelbe Antlitz des Gregorius zu der grün-goldenen Kasel.

Die Nordschranken. Erster Zyklus. Auf den sieben Feldern der ersten Nordschranke vom Hochaltar des Domchores aus gerechnet ist das Leben des heiligen Petrus dargestellt.

1. Es beginnt mit der Berufung des Petrus und Andreas (nach Mätthäus, 4, 18—20). Auf kräuselnden Wellen wiegt sich im Vordergrunde der kleine Kahn, dessen Spitze in das Nebenfeld hineinragt.

Petrus führt das Steuer, Andreas beugt sich über Bord, um das mit Fischen gefüllte Netz in das Schiff hineinzuziehen. Über ihnen befinden sich die Aufschriften „Petrus" und „Andreas". Uferwärts erscheint hinter dem Kahn die hohe Gestalt des Herrn. Er ist als „salvator" gekennzeichnet. Er beugt sich zu den beiden Fischern herab und fordert sie mit eindringlichen Gesten der vorgestreckten Arme auf, ihm zu folgen. Andreas wendet den Kopf nach der Stimme hinter seinem Rücken, Petrus hält beschattend die Hand über die Augen. Hinten ist die Landschaft durch zwei Bäume angedeutet. Reizvoller ist sie auf dem Nebenfeld ausgebildet. In flachen Wellen zwei Fische; einer von ihnen steckt den Kopf aus dem Wasser. Mit ausgebreiteten Schwingen und zurückgelegten Beinen gleitet ein Vogel dicht über den Wasserspiegel. Am Ufer verzehrt ein langhalsiger Vogel einen Fisch, auf einem Bäumchen sitzt ein anderer und ein dritter schwingt sich in die Luft.

Solche liebevolle Durchführung des Landschaftlichen ist in den vorn genannten belgischen Handschriften wiederzufinden, die darin in ihrer Zeit einzig dastehen.[65])

Kahn, Wasser und Landschaft sind in braunen, grünlich- und gelblich-braunen Tönen gehalten, das Blau des Himmels ist im Hauptbild durch das Ziegelrot, im Nebenfeld durch das Schwarzblau des gewohnten Hintergrundes der Schrankenmalereien ersetzt. Christus ist blau gekleidet, Andreas grün und Petrus violett und grün. Der Erhaltungszustand des Bildes ist gut, nur die Figur Christi ist stark mitgenommen, die Gesichtszüge hier nicht mehr zu erkennen.

2. Es folgt Petri Gefangennahme und wunderbare Befreiung nach Kap. 12, 2—10 der Apostelgeschichte. Ganz rechts auf einem Thronsitz eine königliche Gestalt in blau-violetter Kleidung, durch eine Aufschrift als Herodes kenntlich gemacht, weit größer im Maßstab als die anderen Figuren, das linke Bein über das rechte geschlagen, den linken Arm auf den Oberschenkel gestützt. Ein Henker mit fratzenhaftem Gesicht drängt Petrus, der mit einer Schulter schon in der Gefängnistür verschwunden ist und den Kopf zurückwendet, nach links in den Kerker, schiebt ihn mit der auf die Schulter gelegten Hand vorwärts und hebt die rechte zum Schlag. Das Gefängnis ist ein turmartiges Gemach. Das Dach ist mit Zinnen gekrönt und perspektivisch mit hohem Augenpunkt gezeichnet. Der Gefängnisturm ist seitlich geöffnet, rechts um Petrus hinein-, links um ihn hinauszulassen. Der fliehende Petrus ist halb überschnitten

von der das Bild umrahmenden gemalten Architektur. Seine vorgestreckte Rechte faßt ein Flügelengel in schlichtfallendem Gewand von gelblichem Rosa mit blauen Flügeln, der seinen Platz auf dem anstoßenden Gemälde finden mußte. Er tritt auf Petrus zu und reicht ihm die helfende Hand.

Die Farbenauswahl des Bildes ist reichhaltig. Blaue, violette und grüne Töne in der Kleidung des Herodes und des Petrus, grün im Rock des Knechtes, zinnoberrot in der Architektur.

3. Die Darstellung der Stuhlfeier Petri muß sich mit der größeren linken Hälfte eines Feldes begnügen. Die Zeremonie ist aufgefaßt im Sinne der Inthronisation eines Kölner Erzbischofs, der auf das cornu evangelii des Hochaltars gehoben wurde und dort die Huldigung der Domherren entgegennahm. Petrus sitzt im violetten Pontifikalgewand auf einer Altarmensa. Die behandschuhte Rechte hat er auf die Brust gelegt, die linke hält den Bischofsstab mit nach außen gedrehter Krücke. Über ihm steht: s. pe. Er ist in voller Vorderansicht dargestellt, selbst das Gesicht ist nicht seitwärts gedreht. Rechts und links hinter ihm stehen zwei bärtige, zin.-rot und blau gekleidete Priester und setzen ihm die Bischofsmütze aufs Haupt. Ganz links erscheinen im Hintergrund die Köpfe des Gefolges. Über die Szene wölbt sich ein gotisches Gewölbe, das von einem sechseckigen Turm mit spitzzulaufendem Dach bekrönt ist.

Kompositionell erinnert das Bild an eine englische Stickerei mit der Bischofsweihe des hl. Nikolaus.

Die Komposition ist ausgezeichnet durch eine große Farbenfreudigkeit. Zu dem Violett im Gewand Petri und dem Rot und Blau im Kleid der Priester treten Gelb am Turm, Rot am Gewölbe und Blau am Dach des Gebäudes, ferner das Dunkelrot des Hintergrundes und die gelblich-rosigen Töne des die rechte Bildhälfte ausfüllenden Engels, der zu der nebenstehenden Komposition gehört.

Die linke Seite dieses Feldes ist nur mäßig erhalten, die Gesichter sind fast unkenntlich geworden.

4. Noch weit mehr verdorben ist die Begrüßung Petri und Pauli in Rom. Gesichter und Faltengebung sind ganz verwischt in der Zeichnung und schmutzig in den Farben. Petrus und Paulus, mit s. pe. und s. pau. bezeichnet, fallen sich in die Arme. So gibt noch heute bei feierlichen Hochämtern der Celebrant seinem Assistenten den Friedenskuß. Petrus ist in bischöflichem Ornat, der barhäuptige Paulus ist in einen langen Mantel gehüllt. Paulus ist begleitet von vier bärtigen Gefährten mit zwiebelförmigen Mützen. Zwei stehen

dicht hintereinander links hinter Paulus. Der Vordere hebt redend die rechte Hand und dreht sich zu seinem Genossen um, der sich zu ihm beugt und die Hand ihm auf den Arm legt. Von dem dritten Begleiter ist nur der Kopf sichtbar über der Schulter des zweiten, von dem vierten nur die Mütze. In den Farben des Bildes herrschen rot, grün und violett.

5. Nach der Legende veranlaßte der Magier Simon den Kaiser Nero die Apostel Petrus und Paulus zu verhaften. Der Kaiser sitzt auf perspektivisch gezeichnetem Thron, die Beine übereinander geschlagen, die rechte Hand auf das linke Knie gelegt, die Doppelkrone auf dem Haupt, den Hermelinmantel um die Schultern. Die erhobene linke Hand zeigt mit ausgestrecktem Finger auf Petrus, der auf der anderen Bildseite Nero gegenübersteht und lebhaft mit den Händen gestikuliert. Zwischen den beiden ist mit drohend erhobener Faust, die Linke am Schwertgriff der Henker zu sehen; hinter Petrus bleibt nur wenig Platz für den kahlköpfigen Paulus. Farben und Formen haben wieder sehr gelitten, Linien und Gesichter sind undeutlich geworden. Der Gesichtsausdruck ist nicht mehr zu erkennen. Nero, über dem die Inschrift „nero" steht, trägt über blauem Gewand einen roten Hermelinmantel. Petrus ist violett und grün, Paulus grün gekleidet. Über ihnen steht geschrieben s. pe. s. pau. Der Scherge ist vollkommen zerstört.

6. Die Legende erzählt weiter, wie der Zauberer Simon vor dem Kaiser und den Aposteln seine Macht zeigen wollte, auf einen Turm stieg und von den Engeln Satans durch die Luft getragen wurde, dann aber auf das Gebet der Apostel hin zu Boden stürzte.

Rechts am Bildrand ist ein zweistöckiges Gebäude aufgeführt. Von ihm aus schwebt von kleinen Teufeln getragen Simon durch die Luft. Er ist in einen grünen Mantel eingehüllt, unter dem auch die Arme stecken. Im Vordergrunde links kniet Paulus in grünem Mantel, die Hände zum Gebet erhoben, den Blick zum Himmel gewandt. Ganz links steht dicht hinter ihm mit beschwörend erhobener Rechten Petrus. Er trägt über einem grünen Kleid einen violetten Mantel. Rechts neben Paulus liegt Simon mit ausgebreiteten Armen in rotem Mantel am Boden vor der Treppe, die zu dem gelben Gebäude ganz rechts hinaufführt.

Dieses Bild ist besser erhalten als die vorhergehenden. Die Personen sind durch die Aufschriften symo magus, s. pe., s. pau. gekennzeichnet.

7. Endlich das Martyrium der beiden Apostelfürsten. Im Vordergrund kniet gebeugt mit gefalteten Händen in langem grünem, rot gefüttertem Mantel Paulus und erwartet ergeben den Todesstreich. Der Henker in kurzem blauem Rock holt weit mit dem Schwert aus. Links hinter dieser Gruppe wird Petrus mit dem Kopf nach unten gekreuzigt. Ein Scherge schnürt ihm das grüne Gewand und die Füße zusammen und bindet sie an das Kreuz. Die linke Hand des Apostels ragt in das schmale Nebenfeld. Ein knieender klein gebildeter Knecht heftet sie mit Stricken an den Arm des Kreuzes. Nero steht mit roter Tiara und rotem Hermelinmantel ebenfalls im Seitenfeld und schaut zu.

Der Kaiser und die Apostel sind durch die Inschriften nero, s. pe., s. pau. bezeichnet.

Zweiter und dritter Zyklus. Auf den zwei anderen Nordschranken gelangt das Leben des heiligen Silvester zur Darstellung. Der Maler folgt der Silvesterlegende und den Lektionen des alten Kölner Breviers zum Fest des hl. Silvester (31. Dezember) und der hl. Helena (18. August).

1. Das erste Gemälde der mittleren Nordschranke ist kompositionell einfach und klar. Nur drei Personen sind darauf. Eine Matrone mit nonnenartigem Kopfputz, in schlicht den Oberkörper umhüllendem und nach unten in langen, ruhigen Faltenbahnen hinfallendem roten Kleid mit weiten, sich nach oben verengenden Ärmeln führt mit der leicht vorgestreckten Rechten einen Knaben in glattem bis zu den Waden reichenden rosavioletten Leibrock einem von links lebhaft auf sie zutretenden Priester entgegen. Dieser trägt ein blaues Mönchsgewand mit Schulterkragen und eng anschließenden Aermeln, das in wenigen, geraden, durchgehenden parallelen Falten bis auf die Knöchel fällt. Ein Lockenkranz umrahmt die große Tonsur. Die rechte Hand des Priesters faßt die sich ihm entgegenstreckende des Knaben, die linke liegt väterlich auf dessen Schulter. Die Gesichter sind leider verwischt. Die Figuren stehen sich mit leichter Wendung zum Beschauer gegenüber, der Knabe in der Mitte, vor einem gelben Gebäude, in dessen rotes Innere man hineinsieht. Sie werden locker verbunden durch die vorgestreckten gleichmäßig gebogenen Arme der Frau und des Priesters, die sich zu der kleinen Gestalt des Knaben hinabsenken, sie vorwärts schieben und empfangen. Über dem Knaben steht geschrieben Silvester, über der Matrone Justa. Die Verse unter dem Bild erzählen, daß hier dar-

gestellt ist, wie Silvester von seiner Mutter Justa dem Priester Cyrinus zur Erziehung übergeben wird.

2. Schwieriger ist die folgende Komposition zu erklären, zumal hier die deutende Legende auf dem Spruchband bis auf einige Buchstaben verschwunden ist. Aus der Tür eines runden, turmartigen gelben Gebäudes, das den Hintergrund in seiner ganzen Breite füllt und mit Zinnen und einem kegelförmigen blauen Dach versehen ist, tritt ein Knabe in voller Vorderansicht in die Mitte des Bildes. Er ist nicht durch einen Namen kenntlich gemacht, trägt aber die gleiche Kleidung wie der Knabe auf dem vorhergehenden Gemälde. Es ist also Silvester. Seine Rechte umfaßt die rechte Hand eines zu seiner Seite stehenden grün gekleideten Mannes, der Timotheus benannt ist, die Linke reicht einer auf der anderen Seite auf ihn zutretenden Frau in violettem Kopftuch, kürzerem Rock und umschlagartigem blauen Mantel einen Apfel. Hinter der weiblichen Gestalt erscheint zur Mitte hin halb verdeckt das Profil eines kahlköpfigen, bärtigen Mannes und am Rand der Kopf und die erhobene Hand eines Jünglings. Die Gesichtszüge sämtlicher Personen sind ausgelöscht.

Die Darstellung wird sich auf die Stelle der Kölner Legende beziehen, an der erzählt wird, wie Silvester den Timotheus, der in Antiochien das Christentum predigte, zur Zeit der Christenverfolgung in sein Haus aufnahm.

3. Es folgt die Predigt und der Martertod des hl. Timotheus. Sie spielen sich vor einem gelben Gebäude mit rotem Dach ab. Drei Szenen sind hier zusammengefaßt. Im Vordergrund rechts vom Beschauer die Predigt. Ungefähr in der Bildmitte steht in Schrittstellung Timotheus. Er ist ganz in einen weiten faltigen grünen Mantel gehüllt, aus dem er nur die erhobene Rechte herausstreckt. Vor ihm sitzen am Bildrand die seiner Predigt lauschenden Heiden, zunächst ein rosa gekleideter, der am Erdboden hockt. Mit dem Blick hängt er am Mund des Heiligen und erhebt staunend die Rechte, während der linke Arm auf dem Knie liegt. Höher erscheinen ganz am Rand des Gemäldes übereinander die Köpfe von vier weiteren männlichen Zuhörern. Im Vordergrund der linken schmäleren Bildhälfte findet die Enthauptung des hl. Timotheus statt. Der Heilige in violettem Kleid und grünem Mantel ragt nur mit dem gebeugten Oberkörper in das Bildfeld. Knieend, mit gefalteten Händen erwartet er den Tod. Hinter ihm holt der Henker in kurzem grünem Rock und roten Strümpfen mit beiden Händen zum Schlag aus.

Zwischen diesen beiden Szenen blieb wenig Platz, um Timotheus im Gespräch mit Silvester darzustellen. Nur die stark mitgenommenen Köpfe und die Schultern sind zu sehen. Silvester ist benannt, der Name des Timotheus steht zweimal auf dem Bilde.

4. Silvesters Gefangennahme. Rechts sieht man Silvester vor dem Präfekten Tarquinius. Der Präfekt trägt über blauem Gewand einen Hermelinmantel. Er hat die rechte Hand, von der er den Handschuh abgestreift hat, im Disput mit Silvester erhoben. Über ihm steht geschrieben tarquinius prefektus. Silvester steht in ruhiger Haltung, mit grünem, goldgesäumten Mantel bekleidet, nach der Mitte zu ihm gegenüber. Er ist halb verdeckt durch den Henker der linken Gruppe, die die Einkerkerung Silvesters darstellt. Mit hoch erhobener Faust drängt der Scherge, dessen Gesicht verwischt ist, den umschauenden Silvester in das turmartige gelbe Gefängnis. Wie der Präfekt ist auch Silvester durch eine Inschrift gekennzeichnet.

5. Nach dem Tode des Tarquinius, der durch eine Fischgräte erstickte, wurde Silvester aus dem Kerker befreit. Auf der rechten Hälfte des fünften Bildes der Reihe steht Tarquinius in violetter Kleidung hinter einem gedeckten Tisch und würgt an der Fischgräte, die ihm im Hals stecken geblieben ist. Neben ihm ein aufgeregter Diener, der die Hände zusammenschlägt. Links sieht man den gebückt aus der niedrigen Tür des roten Gefängnisses herausschreitenden Silvester, freudig überrascht über seine Befreiung. Die Mitte des Bildes nimmt eine bischöfliche Gestalt in vollem, grünviolettem Ornat ein, über der „melchisedech" geschrieben steht und die den Papst Melchiades darstellen soll. Melchiades reicht Silvester die Hand und hilft ihm aus dem Gefängnis. Wie der Papst sind auch Silvester und der Präfekt durch Inschriften namentlich kenntlich gemacht. Das Gemälde ist gut erhalten, nur das Gesicht des Papstes ist etwas beschädigt.

6. In auffallend größerem Maßstab sind die Figuren auf der Darstellung des Todes des Melchiades und der Wahl des hl. Silvester zum Papst gehalten. Mit aufgestütztem Oberkörper liegt der tote weißbärtige Melchiades auf einem niedrigen Paradebett, das die ganze Breite des Bildfeldes einnimmt. Das Haupt des Verstorbenen ist durch ein Kissen gestützt, die Hände sind im Schoß übereinander gelegt, die Augen sind geschlossen. Groß steht in der Mitte hinter dem Toten im Bischofsornat Silvester. Links neben ihm zu Häupten des verstorbenen Papstes ein Bischof mit ernstem Gesicht und segnender Gebärde der Hand, rechts ein anderer, gleichfalls

bartlos, der mit dem linken Arm vor Silvester herreicht und ihm den Kreuzstab in die Rechte gibt. Er ist im Profil gesehen und segnet den neuen Papst, der sich ihm zuwendet und beteuernd die Hand auf das Herz legt. Zwischen den beiden erscheint der Kopf eines dritten Bischofs.

Vor dem Totenbette hocken rechts und links in der Ecke zwei kleine bärtige Gestalten. Beide schlafen. Der eine hat den Oberkörper aufgerichtet, den Ellenbogen auf das angezogene Knie gestützt, die Wange in die Hand geschmiegt. Der andere zu Füßen des Toten hat den rechten Arm um die Knie geschlungen und den Kopf darauf gelegt, das linke Bein angezogen und das rechte nach vorn gestreckt. Die Reliefplastik brachte bei Darstellungen des Todes Mariä häufig solche Zwerge in ähnlicher Stellung an.

Die Bischöfe sind einschließlich des Toten in vollem Ornat und mit der Mitra bedeckt. Melchiades trägt eine rote, grün gefütterte, Silvester eine rosa-violette, ebenfalls grün gefütterte Kasel, der Bischof im Profil über blauem Gewand grünen, rot gefütterten, der andere rosavioletten Chormantel. Die kleinen Hockenden sind in grün und violett gehalten. Die Farben scheinen etwas bleich geworden zu sein.

Der Maler der Südschranken hat in der Weihe der heiligen drei Könige zu Bischöfen ein ähnliches Thema behandelt. Aber wieviel stiller und feierlicher hat er es aufgefaßt, wieviel weiser die Figuren der Größe des Bildfeldes angepaßt. Wie zurückhaltend sind seine Gebärden, von welch gemessener Ruhe die Bewegung seiner Gestalten. Und doch gibt er keine kalte Zeremonie, sondern läßt warmes Gefühl ahnen. Ganz anders sprechen die eindringlichen Gesten und die lebhafte Haltung des Malers der Nordschranken, der die seelische Empfindung deutlicher und lauter ausspricht.

7. Jetzt treten Erzählungen aus dem Leben des Kaisers Konstantin und seiner Mutter, der hl. Helena, in den Bilderkreis.

Konstantin wurde, als er begann die Christen zu verfolgen, vom Aussatz befallen und sollte nach dem Rat der Götzenpriester Heilung finden in einem Bade, das von dem Blute junger Knaben hergerichtet werden sollte. Als er zum Bade ritt, kamen ihm die Mütter mit ihren Knäblein entgegen und baten um das Leben ihrer Kinder. Und Konstantin ließ sich erweichen und wollte lieber Qualen und Tod erleiden, als sein Leben durch den Tod der Unschuldigen erhalten.

Das schmale Nebenfeld ist zu dieser Komposition mitbenutzt. Auf ihm ist der Zug der Frauen dargestellt, die mit ihren nackten Kindlein dem Kaiser entgegen gehen. Die Spitze des Zuges reicht in das Hauptbild hinein. Halb verdeckt von der umrahmenden Architektur steht da in langem Mantel eine Frau und hält mit der Rechten ihr nacktes Kind dem Kaiser entgegen. Die Hand ist in den Mantel gewickelt, der das Knäbchen halb verhüllt und von der Hand in langen Falten niederfällt. Auf dem Seitenfeld steht im Vordergrund das Faß, das das Blut der Kinder aufnehmen soll, dahinter zwei Frauen, einander zugewandt, die ihre Wangen an die Köpfchen ihrer Kinder lehnen. Besonders innig die linke Figur, lebendig hier das Knäblein, das munter seinen Kopf zurücklehnt. Über diesen zwei Gestalten erscheinen dicht gedrängt die Köpfe der übrigen Mütter. Der Kaiser nimmt den größten Teil des großen Feldes ein. Er hält sein Pferd an, das viel zu klein, aber nicht schlecht in der Bewegung des Kopfes oder der rechten Hinterhand geraten ist. Gut gesehen ist auch die Bewegung der rechten Hand des Kaisers, die er zur Schulter hochhebt, sodaß der Zügel sich strafft. Die linke stemmt Konstantin in die Seite, den Kopf wendet er zum Bild hinaus. Drei Leute des kaiserlichen Gefolges sind rechts im Hintergrund zu sehen.

Konstantin trägt eine rote Tiara und über blauem Gewand einen roten Mantel. Über ihm steht „konstantinus“ geschrieben. Das Pferd ist gelb, das Gefolge grün, die Frauen grün und violett gehalten. Das Gemälde ist ziemlich verwischt; ganz erloschen sind die Gesichtszüge des Kaisers.

1. Im Traum erschienen dem Kaiser Konstantin Petrus und Paulus und verhießen ihm, weil er die unschuldigen Kinder verschont, Heilung von seiner Krankheit. Er solle den Bischof Silvester, der in der Einsamkeit lebte, zu sich bescheiden und würde von ihm den Ort der Quelle erfahren, die ihn heilen würde. Konstantin liegt auf einem niedrigen Bett, der Oberkörper ist halb erhoben, der Kopf ruht in der Hand des aufgestützten linken Armes. Er trägt eine rote Tiara mit doppeltem Goldreif. Der Kaiser ist fest in seinen blauen Mantel gehüllt, der unter seinem Körper sich in schönen Faltenzügen ausbreitet. Haltung und Gewandanordnung gleicht der Art, in der auf Darstellungen der Geburt Christi meist Maria wiedergegeben ist. Konstantin wendet seinen Kopf, dessen Züge heute erloschen sind, den Aposteln zu seinen Füßen zu. Ernst und mitleidig schreitet Petrus auf ihn zu und spricht vorgebeugt und mit

eindringlicher Gebärde der rechten, zeigend erhobenen Hand. Der Körper steht im Profil, der Kopf mit dem greisen Haarkranz und dem dünnen, grauen, lockigen zweiteiligen Bart ist zum Beschauer gedreht, während der Blick nach dem schlafenden Kaiser geht. Das grüne Gewand wird fast ganz von dem rosafarbenen Mantel verdeckt, der in leicht gebogenen Falten um den Oberarm liegt, von der linken Hand, die ein Buch hält, in sich zusammenrollenden Falten vor dem Körper niederfällt und fast glatt den Oberschenkel umspannt. Links am Bildrand steht halbverdeckt hinter Petrus Paulus, sieht mitfühlend auf den Schlafenden und hört, was Petrus zu sagen hat.

Hält man die Erscheinung des Petrus mit ihrer lebhaften, eindringlichen Bewegung und ihrer auf große Anschaulichkeit ausgehenden Gebärdensprache neben den Engel der Verkündigung an Joachim in seiner viel gemäßigteren und still innerlichen Bewegung, so wird wieder die Verschiedenheit der Süd- und der Nordschranke klar.

2. Konstantin läßt nun Silvester holen und fragt ihn, wer die Männer seien, die ihm im Traum erschienen. Er erkennt sie wieder in den Bildern der Apostel Petrus und Paulus, die Silvester ihm darauf zeigt.

In rosafarbigem Mantel mit Hermelinkragen, in blauem Leibrock und weißen Handschuhen sitzt Konstantin auf einem gotischen Thronsessel, auf dessen Lehne seine Linke ruht. Er trägt die gleiche Tiara mit der Aufschrift const. wie auf dem vorigen Bild. Ein gelbbrauner, welliger, spitzer Bart umrahmt sein Antlitz. Zustimmend zeigt Konstantin auf die goldenen Bilder der Apostel, die Silvester ihm mit beiden Händen vorhält. Hinter dem Kaiser erscheinen ganz rechts die unbeweglichen Gesichter zweier Ritter. Die linke Hälfte der Komposition, die der Bischof und seine zwei weiß gekleideten Begleiter, von denen einer den Bischofsstab trägt, ausfüllen, ist mit der anderen Hälfte nur schlecht verbunden. Es klafft dazwischen eine unüberbrückte Lücke. Das kommt auf der Südschranke nicht vor. Silvester, über dem s. silvester geschrieben steht, ist in roter Kleidung, in Kasel und Mitra. In steifer Schrittstellung steht er dem Kaiser gegenüber. Er hat hier wie auf der ganzen Folge kurz gelockten, grauweißen, zweiteiligen Bart. Das Gesicht ist zerstört.

3. Die Taufe des Konstantin. — Über die Taufzeremonien im Kölner Erzbistum im 14. Jahrhundert vergl. den Aufsatz von Steffens über die Chorschranken. — Der Kaiser sitzt entkleidet, bis zu den Ellenbogen sichtbar, im Taufbrunnen. Über ihm steht

Constant. Imperator. Neben dem Taufbecken steht Silvester. (Darüber die Aufschrift Silvester.) Er hält in der Linken ein nach unten geöffnetes Buch, die Rechte ist zum Segen erhoben. Daumen-, Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt, die Dreifaltigkeit andeutend. Er macht über dem Täufling das Kreuzzeichen und hat den roten, blau gefütterten, am Hals geschlossenen Mantel über die Schultern zurückgeworfen, um nicht behindert zu sein. Er trägt grünes Gewand und weißes Untergewand.

Der Figurenmaßstab dieses Bildes ist größer als der vorigen zwei. Das Kleid des Bischofs Silvester hat vertikale, parallele, etwas monotone Faltengebung. Die Hautfarbe ist rötlich-gelb, entgegen dem bräunlichen Ton mit den hellen weißen Lichtern der zwei ersten Szenen dieser Reihe.

Hinter Silvester stehen zwei Kleriker, von denen einer einen Bischofsstab trägt: bei liturgischen Funktionen bediente sich der Papst eines gewöhnlichen Bischofsstabes.

4. Das Edikt Konstantins, das 840—50 im Kloster St. Denis bei Paris angefertigt wurde, führt den Ursprung des päpstlichen Diadems auf die Verleihung an Silvester durch Konstantin zurück. Dort beurkundet der Kaiser, er habe Silvester seine kaiserliche Krone mit kegelförmiger Mütze verliehen.

Silvester sitzt in der Mitte des Bildes auf einem Faldistorium. In der Rechten hält er das pedum rectum; die Linke ist halb überrascht, halb abwehrend erhoben. Er trägt Kasel und Pallium. Der Kaiser tritt von rechts auf ihn zu und setzt ihm mit beiden Händen die Tiara aufs Haupt. Konstantin ist begleitet von zwei Rittern, die das Schwert präsentieren. Aus dem priesterlichen Gefolge Silvesters fällt links im Vordergrund ein Kleriker im weißen Gewand auf, das er mit gesenkten Händen zusammenfaßt. Er hat einen eigentümlich kleinen, fleischlosen Kopf mit ganz kurzem weißen Bart und Haarkranz. Die Hauptpersonen sind durch die Überschriften constantinus und s. silvester gekennzeichnet.

5. Nach der Silvesterlegende lobt des Kaisers Mutter Helena denselben, weil er dem Götzendienst entsagt habe. Sie will ihn aber für den Gott der Juden gewinnen. Sie erscheint mit jüdischen Gelehrten, und Konstantin stellt ihnen Silvester und seine Kleriker gegenüber, damit durch Rede und Widerrede der wahre Glaube ans Licht trete. Zu Richtern werden zwei weise Heiden eingesetzt.

Wir haben hier vielleicht die unklarste Komposition der ganzen Domschrankenmalereien. In der Mitte sitzen die Richter in Vorder-

ansicht eng aneinander gedrückt und zusammengeschoben, sodaß das Auge die beiden Gestalten kaum scheiden kann und der eine fast ganz bis auf den Kopf von seinem Kollegen verdeckt ist. Dieser letztere gestikuliert lebhaft mit den Händen. Die Innenfläche der linken Hand ist abweisend nach außen gekehrt, die rechte spricht mit erhobenem Zeigefinger. Der Kopf mit dem grauen Haar unter der blauen Mütze ist der Kaiserin zugewandt. Diese steht auf der linken Bildseite. Sie trägt dasselbe Gewand wie auf der Überführung der Leichen der hl. drei Könige nach Konstantinopel, kann sich aber weder an Schönheit der Gestalt und des Faltenwurfes, noch an vornehmer Gemessenheit der Bewegung und Klarheit der Stellung mit ihrer Schwester aus dem Zyklus der drei Weisen aus dem Morgenlande messen. Sie macht eine halbe Wendung zu den Richtern hin und erhebt die linke Hand vor die Brust, als ob sie auf die hinter ihrem Rücken stehenden jüdischen Gelehrten hinweisen wollte. Die Arme sind in den Mantel gewickelt, den die gesenkte rechte Hand zusammenfaßt. Die Falten sind schmalrückig und hell belichtet. Rechts auf der Szene stehen Silvester und Konstantin. Der letztere im Vordergrund trägt rosafarbigen Hermelinmantel über blauem Gewand. Blau, grün und violett ist die Kleidung der Kaiserin Helena, grün der in schmale und breite geschwungene Horizontalfalten gelegte Mantel des blaubemützten Richters. Im Gegensatz zum vierten Bild der dritten Nordreihe ist der Maßstab der etwas steifen Gestalten wieder von der Größe der Taufe Konstantins.

6. Den Christen und Silvester wird der Sieg zugesprochen. Der jüdische Gelehrte Zambri will durch Taten die Wahrheit des jüdischen Glaubens beweisen. Im Namen des Allmächtigen, den kein Geschöpf zu hören vermag, tötete er einen Stier. Silvester aber sagt, er habe den Namen des schlimmsten Teufels dem Stier ins Ohr geflüstert und erweckt das Tier im Namen Christi, der die Toten lebendig macht.

In der Mitte der Szene streckt Silvester (Überschrift silv.) die Rechte aus mit befehlender Gebärde, die dem Stier das Leben wiedergegeben hat. Mit gesenktem Haupte blickt er auf den eilig nach links davonlaufenden Stier. Rechts hinter ihm der Kaiser (Überschrift constantinus), den Worten Silvesters lauschend, in der Hand das Zepter. Auf der anderen Seiten Helena (Überschrift helena) mit den Juden. Sie steht in Vorderansicht; die rechte Hand faßt den Mantel unter der Brust zusammen, die linke zeigt auf den kleinen

springenden Stier zu Füßen der Kaiserin. Vor Silvester liegt Zambri über dem getöteten Stier zusammengebrochen am Boden.

7. Taufe Helenas und der Juden. Das Schlußkapitel der Silvesterlegende. Zwei Szenen sind in dieser Komposition zusammengefaßt. Auf der rechten Bildseite sitzt Helena mit entblößtem Oberkörper und gefalteten Händen im Taufbecken. Ganz am Bildrand Silvester (Überschrift silv.), der Helena das Kreuzzeichen auf die Stirne macht. Links ebenfalls in einem Taufbecken und entblößt die graubärtigen Juden .Hinter ihnen erscheint größer als eben ungefähr in der Mitte des Gemäldes abermals Silvester (Überschrift silv.) und schüttet aus der Hand Wasser über die Täuflinge.

Damit wäre die Besprechung der Schrankenmalereien erschöpft. Es wird angebracht sein zusammen zu fassen. In der Einordnung in das große Ganze der Architektur folgen die Schrankengemälde den Ansprüchen der Wandmalerei. Sie geben dem gotischen Hang zur Verkleinerung und Aufteilung großer zusammenhängender Flächen nach. Mit der älteren Monumentalmalerei teilen sie die zyklische Anordnung. Sie gehen über die erstere hinaus, indem sie den ununterbrochenen Fluß der Erzählung durch in sich geschlossene, für sich bestehende, von einander getrennte Einzelbilder ersetzen. Das bedeutet einen Hinweis auf die Tafelmalerei, mit der die Domschranken auch die gedrängte, malerische Komposition und besonders die Technik teilen. Jedes Bild erhält einen architektonischen Rahmen, wie er in der Glasmalerei angewendet wird, aber auch in der rheinischen und der dahinterstehenden englisch-belgischen Buchmalerei. Zu der letzteren bestehen die engsten Verbindungen: die Gemeinsamkeit der Umrahmung, der reichen Ausgestaltung der Hintergründe, (diese auch in der Glasmalerei.) der Drolerien, der Ranken. In den kleinen Figuren der Gründe, besonders auch der Schriftbänder, zeigt sich der Buchmalereistil am deutlichsten, aber auch die großen Bilder werden davon berührt: wenn sie Modellierung statt Linie und Silhouette, Tiefe statt Fläche, malerische Gruppe statt Einzelfigur sich zu eigen machen und so über die ältere Monumentalmalerei hinausgehen, folgen sie den Spuren der englischen Miniaturmalerei. Verwandt mit der englischen Kunst ist auch das Lebensgefühl, der schwermütige Ernst, die feierliche Gehobenheit, die gehaltene Bewegung der religiösen Szenen und das animalische Leben der Drolerien. Doch zum Schluß ist das Eigene noch einmal zu betonen in der Komposition, die Altes umgestaltet und Neues erfindet, in der apparten Farbengebung, in dem Reichtum und dem Geschmack der

Gewandung. Gedämpfter als der Peterboroughpsalter sind die Schranken, auch die Nordseite, weniger zeremoniell als der Arundelpsalter, bei aller Feierlichkeit schlichter, kindlicher, steifer in der Haltung, einfacher in der Gebärde, stumpfer, weniger nuanciert in der Empfindung. (Man vergleiche die Madonna und die Anbetung des Arundelpsalters mit der Maria des Berliner Diptychons und der Anbetung auf den Domschranken oder die Kreuzigung und Verkündigung des Peterboroughpsalters mit der Kreuzigung des Berliner Diptychons und der Verkündigung der Schranken.) Die kölnischen Drolerien sind etwas weniger grotesk, derb und spitz als die englischen und belgischen, liebenswürdiger und anmutiger bei aller Ausgelassenheit und frischen Natürlichkeit.

Anmerkung:

Kurz nachdem 1923 die Teppiche, die bis dahin die Schrankenmalereien bedeckten, entfernt worden waren, schritt man zu einer Restaurierung, bei der man von Übermalen und Nachziehen, wie auch von völligem Ausfüllen und Ergänzen der fehlenden Stellen abzusehen und nur störende helle Flecke durch neutrale Töne mit dem Ganzen in harmonische Wirkung zu bringen hatte.

Rheinische Wandgemälde neben den Kölner Domschrankenmalereien

Vorliegende Ausführungen sind ein Teil einer größeren Arbeit, die sich als Aufgabe die Darstellung der rheinischen Wandmalerei von 1320 bis ungefähr 1420 gestellt hatte, von den Kölner Domschrankenmalereien über den Klarenaltar von 1370 und den weichen, flächigen, malerischen Stil um 1400 bis vor das Auftreten von Stefan Lochner oder Lukas Moser und Konrad Witz, oder von den Choraposteln, dem Chorgestühl, dem Hochstaden-Denkmal über die Altarmensa, das Petrusportal, das Grabdenkmal Engelberts von der Mark bis zum Grabmal Friedrichs von Saarweden, wenn man die bekannten Stilphasen der Tafelmalerei oder der Kölner Domplastik heranziehen will. An dieser Stelle sollen wenigstens, um eine Abrundung zu gewinnen, die Wandgemälde kurz aufgeführt werden, die aus der Stilepoche der Kölner Domschranken erhalten geblieben

sind. Die Art zu fühlen, zu sehen und künstlerisch zu gestalten, die in den Domschrankenmalereien zum Ausdruck kommt, hat die rheinische Malerei über ein Menschenalter beherrscht. Die Bedeutung und der Umfang der Schrankenmalerei wird nicht mehr erreicht, Elemente der Buch- und Glasmalerei werden nur in geringerem Maße aufgenommen: architektonische Umrahmungen, weniger reich als auf den Chorschranken, zeigen die Kreuzigung in der Johanneskapelle des Kölner Domes, die Gemälde in der Bopparder Burg und in der Minoritenkirche zu Köln. Deutlicher werden verschiedentlich die Beziehungen zur Tafelmalerei: auf den Altarvorsätzen in St. Kunibert in Köln oder der schon genannten Kreuzigung der Johanneskapelle des Domchores. Sie benutzen auch die Technik der Tafelmalerei und sind wie Tafelbilder ohne engeren Zusammenhang mit der dekorativen Ausstattung der Kirche. Das gilt auch für die Gemälde in der Minoritenkirche. Der größere Teil der Wandbilder dieser Zeit ist jedoch in Kalkfarben[66]) ausgeführt, wie sie früher für die Monumentalmalerei angewandt wurden und gleich den alten Wandgemälden in das dekorative System des Kirchenraumes eingebunden: so die Malereien in St. Severin in Köln, in Alken a. d. Mosel, in Peterspay, in Brauweiler, in Boppard.

Unterziehen wir die einzelnen Wandmalereien einer knappen Betrachtung.

Die beiden 1312 und 1321 datierten Altarvorsätze in St. Kunibert zu Köln[67]) sind Kreuzigungen mit einzelnen nebeneinander gereihten Heiligengestalten, im Ausdruck, Farbengebung und Durchbildung den Chorschranken, bzw. infolge des kleinen Formates den frühen Kölner Tafelbildern in Berlin und im Wallraf-Richartz-Museum nahestehend. Etwas ganz ähnliches in Stil und Anordnung bietet ein in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandener Crucifixus mit Heiligen in der Kirche von Newport in Essex. Die Heiligen auf den Langhauspfeilern zu Brauweiler[68]) sind in ihrer Größe, die weit über menschliches Maß hinausgeht, Nachfolger einer älteren monumentalen Kunst. Doch mehr als den Fresken in St. Andreas, mit denen sie die Technik teilen, nähern sie sich den Domschranken in dem Grad der Modellierung, in der ruhigeren Silhouette, dem weicheren Linienschwung und Ausbiegen der Hüfte, in der Form der von schwermütigem Ernst beseelten Köpfe, der Augen, des Mundes, während die Hände schwerer, breiter bleiben. Die sehr verblaßten Figuren sind als gemalte Plastik aufgefaßt: sie stehen auf Postamenten unter spitzen Kleeblattbögen. Zwei kleine, liebreizende musizierende Engel

weisen auf die Hintergrundspüppchen der Domschranken hin. Wie die Brauweiler Heiligen Teil der dekorativen Ausgestaltung des Kirchenraumes sind die Gewölbemalereien der älteren Krypta von St. Severin in Köln,[69]) die so mitgenommen sind, daß kaum die Themen der einzelnen Bilder sich ausmachen lassen. Szenen aus dem Marienleben, ein Christus in der Mandorla, einzelne Heilige und Engel sind mit mehr oder minder großer Wahrscheinlichkeit zu vermuten. Der Stil der Fresken in den Seitenkapellen der Andreaskirche in Köln klingt nach in Körperbewegung und Gesten, die unruhiger, eckiger, gegensätzlicher sind als es auf den Schranken der Fall ist, wie die Gestalten großköpfiger und schlanker, die Finger bewegter und gespreizter. Doch daneben weisen weich gerundete Linien auf die Domschrankenmalereien. Eine hl. Katharina läßt in Proportionen, Umriß, Haltung, Bewegung an eine Katharina der 1316 entstandenen Fenster von St. Gereon denken und bietet so Anhalt für die Datierung.

Ganz in eine Linie mit den Chorschranken rückt die Kreuzigung in der Johanneskapelle[70]) des Kölner Domes, das einzige Wandgemälde der Chorkapellen, das nicht durch üble Restaurierung vollkommen verdorben ist. Es ist ein Triptychon, in der Mitte der Gekreuzigte mit den trauernden Frauen und Johannes, auf den Seiten Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, hineingestellt in eine gemalte Architektur ähnlichen Aufbaues wie die der Chorschranken. Gegenüber dem stillen Enthobensein der Legenden der Schranken, besonders der Südschranken, bricht hier das tiefe Gefühl stärker durch. Die Kreuzigung des kleinen Berliner Diptychons zeigt wie Schmerz und Trauer der Passion herabgedämpft werden kann. Umriß und Faltengebung sind unruhiger und gegensatzreicher, doch die Modellierung steht auf der Stufe der Schrankenmalereien, die koloristische Haltung schließt sich an sie an. Kreuzigungen in der Sakristei des Konstanzer Münsters, auf Fenstern im nördlichen und südlichen Seitenschiff des Freiburger Münsters, vor allem ein Fresko ebendort und verschiedene Kreuzigungen in der Kölner Minoritenkirche, ferner in der Liebfrauenkirche in Andernach, in der Hohnekirche zu Soest, in Oberstammheim, Hirschhorn, Zwingenberg bieten Parallelen. Im Typus des Gekreuzigten stimmen sie alle überein. In der stilistischen Haltung macht sich neben Köln besonders das Konstanzer Kunstzentrum bemerkbar. Im Hintergrund stehen wieder die englischen Psalter[71]) (Arundel- und Queen Mary's Psalter.)

Von erhaltenen Malereien knüpfen nur noch die Deckengemälde im Chor der Kirche zu Alken[72]) gleich eng an die Schrankenmalereien an. Es ist geschildert auf der östlichen Gewölbekappe der Weltenrichter, zu dessen Füßen Maria und Josef knieen, während die Seligen in den Himmel einziehen und die Bösen zur Hölle gestürzt werden, auf den drei andern Gewölbekappen die 12 Apostel, würdige Gestalten von feierlichem Ernst mit einem Zug zur Größe. Eine Analysierung der Formgebung der Gestalten wie der Komposition des Szenischen würde nur eine Wiederholung des anläßlich der Erörterung des Schrankenstiles Gesagten sein. Die Farbengebung ist von hohem Reiz: ziegelrote, blaugrüne und ockergelbe Töne herrschen vor.

Sonst bewahrt der Mittelrhein Köln gegenüber in höherem Grade seine Eigenheit. Ganz anders präsentiert sich die Ausmalung der kleinen Kirche in Peterspay, noch einmal ein Beispiel einheitlicher dekorativer Ausgestaltung des ganzen Raumes, z. T. unter späterer Tünche verborgen, das Aufgedeckte in traurigem Zustand, verblichen, verwischt, abgebröckelt. Im Chor die Apostel, im Langhaus ein riesiger Christophorus und eine ebenso große Katharina, ferner ein hl. Martin, gegenüber das jüngste Gericht und Passionsszenen. In den Farben ist neben Ziegelrot, Ocker, Grau, sparsamem, scharfem Grün ein sehr schönes, heute noch klares Blau herrschend. Die Linie ist von fließend bewegter Schönheit und verhältnismäßig stark betont; doch leichte Modellierung, Gruppierung, Wurf der Gewandung, Rhythmus der Bewegung und Proportionen der Figuren sprechen für eine Entstehung ungefähr gleichzeitig mit den Domschranken. Allerdings ist nur zeitstilistisch Gemeinsames festzustellen. Dagegen zeigen die Zyklen in Frau Rombach fast gleiche Kopfform, Silhouette und Gruppenbildung. Steifer nur ist Frau Rombach, weniger auf die Linie eingestellt, sicher etwas später entstanden. Kantzsch datiert die Frau Rombacher Zyklen um 1330—40, Damman um 1350.

Interessant ist ein kleines, in Kalkfarben ausgeführtes Bild in einem Nebenraum südlich des Chores von St. Florin in Koblenz,[73]) das in eine spitzbogige Nische eingelassen, in den übereinander angeordneten Bildstreifen (ähnlich den großen Gemälden in St. Andreas, Köln) das Martyrium einer Heiligen, wahrscheinlich der hl. Barbara, schildert, frisch in den heute abgeblaßten Farben, leicht und flott in den Linien, die lebhafter und eckiger bewegt sind als auf den Kölner Domschranken, lebendig, momentan, der Natur abgelauscht

in den Bewegungen und Gesten. Man wird leise an die ausdrucksvolle Lebendigkeit der um 1350 entstandenen Wandgemälde der Klosterkirche zu Ilbenstadt erinnert. Englisch-belgische Stilrichtung liegt auch diesem Bilde zu Grunde: mehr als der Arundel- der Peterborough-Psalter oder besser noch belgische Handschriften von der Art der histoire d'Alexandre in Brüssel.

Schließlich bleibt noch die Ausstattung der Bopparder Burg[74]) zu erwähnen: Neben einem Christus in der Mandorla und einzelnen männlichen Heiligen sechs weibliche Heilige unter gemalten Baldachinen, friesartig nebeneinandergereiht, weich bewegt, von zartem Reiz, sehr verblaßt, in Einzelheiten der Formgebung auf die Chorschranken oder auch den Oberweseler Altar zurückzuführen. (Entstanden unter Kuno v. Falkenstein kurz nach 1360.) Weicher nur ist Formgebung und Empfindung geworden.

Die letzten Wandbilder, die in diese Epoche hineingehören, führen wieder nach Köln zurück: drei Kreuzigungen und zwei weibliche Heiligengestalten in der Minoritenkirche,[75]) ungefähr gleicher Entstehungszeit. Am wichtigsten ist die Kreuzigung auf der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes, in der Anordnung den Altarvorsätzen von St. Kunibert ähnlich, Maria und Johannes und einzelne Heilige zu beiden Seiten des Gekreuzigten aufgereiht und unter gemalte Baldachine gestellt, in der Wirkung wie die Bopparder Heiligen einem Werk der Stickereikunst von der Art des Altarvorhanges von Kamp nahekommend. Ungemeine Empfindsamkeit und Feinnervigkeit wohnt in den inbrünstigen Gebärden und dem weichen Biegen und Bewegen der körperlosen, zerbrechlichen, schlanken, hohen Figuren. Zerrissen von dunkeln Schatten und glänzenden Lichtern ist die reich gegliederte Gewandung. Hier haben wir eine Übersteigerung des Schrankenstiles, von dem die Form der Köpfe, Augen, Hände übernommen ist. Aber die Linie tritt um ein geringes mehr vor der verschmelzend modellierenden Farbe zurück, die Formen sind etwas weniger deutlich von einander abgesetzt, die Glieder sind runder, die Bewegung ist elastischer. Lassen sich die Bilder der Minoritenkirche auch ohne Schwierigkeiten mit dem Chorschrankenstil in Verbindung bringen, sie stehen doch auf der Grenze zweier Stilepochen. Sicher hat das aufgewühlte Gefühlsleben der Kreuzigung nichts mit der abgeklärten Milde des Klarenaltares zu tun — wie es sich von dem schwermütigen, feierlichen Ernst der Chorschranken entfernt. — Wenn man aber dem Klarenaltar geschmeidige Biegsamkeit und elastische Ungezwungenheit in der Bewegung, schwel-

lende Rundung der Körper, Gesichter und Glieder, verschmelzende Übergänge in der Modellierung nachsagt, so haben die Bilder in der Minoritenkirche manche Keime des Stiles vom Klarenaltar in der Fassung von 1370 in sich. Stellt man fest, daß beim Klarenaltar die Falten das Zerlegende, den zeichnerisch-musikalischen Eigenwert verlieren, wenn auch noch als leiser Klang die Melodie der Linie nachhallt, so daß eine Verbindung von malerischen, plastischen und zeichnerischen Werten entsteht, so ergibt sich, daß die Bilder der Minoritenkirche mehr der zergliedernden, plastisch-zeichnerischen Faltengebung der Schrankenmalereien folgen.

Es ist bezeichnend, daß als Träger der Entwicklung in der zweiten Jahrhunderthälfte ein Altarschrein, ein Werk der Tafelmalerei, angesehen werden kann. Die Wandmalerei tritt gegen die Tafelmalerei an Bedeutung immer mehr zurück. Wandgemälde werden häufig wie Tafelbilder an den Kirchenwänden angebracht und verstreut, ohne engeren Zusammenhang mit dem Kirchenraum. Die Minoritenkirche bietet hierfür in Köln ein frühes Beispiel. Die Temperatechnik wird für Wandbilder immer beliebter und diese daher umso leichter den Tafelbildern angenähert. Um 1400 bietet die Wandmalerei in Köln kaum noch etwas, das nicht schon in der Tafelmalerei Gestalt bekommen hätte. Der andere Zweig monumentaler Kunst, die Glasmalerei, hält sich mit den Altenberger Fenstern noch auf höherer Stufe.

Naturgemäß starb die Wandmalerei nicht so ganz plötzlich ab. In Köln ist ihr Rückgang am augenscheinlichsten. Vielleicht hat einstens der Rathaussaal noch einmal ein Beispiel größerer Raumdekoration in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geboten. In Böhmen entstanden damals neben der reichen Buch- und Tafelmalerei die wunderbaren Wandgemälde des Emmausklosters in Prag. Noch im Anfang des 15. Jahrhunderts weist der Mittelrhein Werke von dem Umfang und der Bedeutung der Wandmalereien in St. Johann, Jugenheim, Michelstadt und in der Karmeliterkirche zu Mainz auf. Mehr als gleichwertig steht auch hier die Tafelmalerei mit dem großen Friedberger Altar daneben, wie im Schwäbischen, Elsässischen und Fränkischen trotz der monumentalen Glasgemälde in Ulm, Niederhaslach, Schlettstadt, Münnerstadt, Rothenburg die Tafelmalerei gleich wichtig wird, auf der in Norddeutschland und Westfalen in jener Zeit der entwicklungsgeschichtliche und künstlerische Schwerpunkt liegt. Einzig im seeschwäbischen Gebiet, in Konstanz, wächst vor Witz und Moser die Wandmalerei noch einmal zu hoher

Schönheit und Bedeutung auf. Jedenfalls, für Köln, für die Rheinprovinz bilden die Chorschranken einen glanzvollen Ausklang gotischer Wandmalerei, indem sie die überlieferten Gesetze und Ansprüche monumentaler und dekorativer Kunst durch Elemente der Buch- und Glasmalerei bereicherten und mit den Eigenheiten der neu aufkommenden Tafelmalerei zu einem großartigen und einzigen Ganzen verbanden. Die Wandbilder des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts, die ganz tafelbildartige Kreuzigung über dem Grabmal Kuno v. Falkensteins in St. Kastor zu Koblenz, die Malereien im Langhaus der Alkener Kirche und in Ahrweiler, die Alexiuslegende in der Bopparder Karmeliterkirche, die Pfeilerfiguren in St. Cäcilia und die Geschichte vom lieblosen Sohn aus dem Hause Glesch in Köln bezeugen, daß trotz der farbigen Feinheiten einer Kreuzigung in der südlichen Krypta von St. Severin in Köln oder einer Anbetung in der Deutschordenskapelle zu Koblenz, trotz der Großzügigkeit eines Salvators im Essener Münster, der am Anfang dieser Epoche des Niederganges, und der Würde und Lebensfülle einer zweiten Kreuzigung in der Krypta von St. Severin, die Lochner vorahnend am Ende steht, die Wandmalerei die Führerrolle an die Tafelmalerei abgetreten hat.

Literatur

1. und 2. P. Clemen. Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916.
3. Im Archiv der Denkmälerpflege der Rheinprovinz.
4. Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste 6, S. 382.
5. Clemen, Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz 4, 1 S. 18.
6. Zeitschrift für christliche Kunst 28, 1915, S. 77: C. Heimann, Der alte Bilderschmuck der Kirche St. Cäcilia in Köln. — Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz 3, 1898, S. 56. — Bonner Jahrbücher 102, 1898, S. 257. — Clemen im Wallraf-Rich.-Jahrb. 1, 1924, S. 36. — Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 16. — Kunstdenkmäler der Stadt Köln 1, 4 S. 188, T. 160.
7. Clemen in den Berichten 12, 1907, S. 67 und in den Bonner Jahrbüchern 117, 1908, S. 354. — Ferner im Wallraf-Rich.-Jahrb. 1, 1924, S. 36. — Rathgens in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln 1,4 S. 75. — G. Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei v. d. Zeit d. hl. Ludwig bis zu Ph. v. Valois und ihr Verhältnis zur Kunst in Nordwesteuropa, Leipzig 1907, S. 210.
8. O. H. Förster, Die kölnische Malerei v. Meister Wilh. bis Stefan Lochner, Köln 1923, S. 5 und 6.
9. Fr. Th. Helmken, der Dom zu Köln. — Ennen, der Dom zu Köln, Festschrift 1880. — Schmitz, der Dom zu Köln. — A. Lindner, der Dom zu Köln. — Förster, der Dom zu Köln. —
10. A. Reichensperger, Die 14 Standbilder im Dom zu Köln 1842. — Fr. Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, Straßburg 1910, S. 45. — E. Lüthgen, Die niederrhein. Plastik, Straßburg 1917. — Clemen, Wallraf-Rich.-Jahrb 1, 1924, S. 34 und Anm. 8.
11. Zeitschrift für christl. Kunst 21, 1908, Sp. 269,309: Heribert Reiners, Das Chorgestühl des Domes zu Köln. — Reiners, Die rheinischen Chorgestühle d. Frühgotik. S. 5.
12. Vergl. Ennen, Gesch. d. Stadt Köln.
13. Steffens in der Zeitschrift f. chr. K. 15, 1902.
14. P. Clemen im Wallraf-Rich.-Jahrb. 1, 1924.
15. Reiners wies auf die Beziehungen der Schranken zum Chorgestühl schon hin.
16. Schnaase Gesch. d. bild. Künste 6, S. 384.
17. A. Reichensperger, Die Wandgemälde über den Chorstühlen des Domes, Domblatt 1842, Nr. 15.
18. Helmken, Der Dom zu Köln.
19. Steffens, Z. f. chr. K. 15, 1902.

20. A. Reichensperger, Die Wandgemälde über den Chorstühlen des Domes, Domblatt 1842, Nr. 15. — Ernst Weyden, Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores, Kölner Domblatt 1846, Nr. 12, 13, 15, 16, 19. — S. Boisserée, Gesch. und Beschreibung d. Domes zu Köln, München 1842 S. 73. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 6, S. 384. — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei, S. 338. — E. Firmenich-Richartz, Meister Wilhelm. Eine Studie zur Gesch. der altköln. Malerei, Z. f. chr. K. 4, 1891, Sp. 239. — A. Steffens, Die alten Wandgemälde auf den Innenseiten der Chorbrüstungen des Kölner Domes, Z. f. chr. K. 15, 1902, S. 129, 161, 193, 225, 257, 283. Clemen in den Berichten 7, 1902, S. 68. — Clemen, Die rheinische und westfälische Kunst auf der kunsthist. Ausstellung zu Düsseldorf 1902, S. 68, Leipzig 1902. — Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule, Lübeck 1902. H. Schmitz, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 2,2 S. 368 (Handbuch der Kunstwissenschaft). — O. H. Förster, Die kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stefan Lochner, Köln 1923, S. 6.
21. P. Clemen, Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes, Wallraf-Rich.-Jahrb. 1, 1924, S. 29 ff. — ferner Aldenhoven, Schnaase, Schmitz in den genannten Werken.
22. Schmitz, Dom zu Köln, Taf. 3, 4. S. 34.
23. Reiners, Die Kölner Malerschule, ferner Aldenhoven, Schmitz, Förster, Schäfer.
24. Oidtmann, Die rhein. Glasmalerei 1, 1912, S. 166.
25. Lévy, Histoire de la peinture sur verre.
26. Vergl. Aldenhoven S. 23. Schmitz, Deutsche Mal. 2,2, S. 369. — Oidtmann, Rhein. Glasm. 1.
27. Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei, S. 211. — Clemen, Wallraf-Rich.-Jahrb. 1, 1924. — Warner, Reproductions from illuminated manuscripts. — J. v. d. Gheyn, Le psautier de Peterborough, Haarlem. — Michel, Hist. de l'Art 2,1. — Über engl. Wand- u. Tafelmalerei: T. Borenius u. E. W. Tristram, Engl. Malerei des Mittelalters. Kurt Wolff-Verl. München 26. Über Belgien: Firens-Gevaert, la Peinture à Bruges.
28. Vitzthum, S. 198 — Aldenhoven T. 4.
29. Vergl. Vitzthum, Kap. 1, C u. Kap. 2.
30. Clemen im Wallraf-Rich.-Jahrb. 1.
31. Francis Bond, Wood carvings in english churches, London 1910. 1 Misericords. — Prior and Gardener, An account of medieval figure-sculpture in England, Cambridge 1912.
32. Vitzthum, Kap. 1 u. 3. — Martin, La miniature francaise du 13. au 14. siècle. — P. Durrieu, Un Siècle de l'Histoire de la Miniature Parisienne à partir du Regne de S. Louis. Journal des Savants, Januar 1909. — Michel, Hist. de l'Art. 2, 1, S. 350. — Burlington-Magazine 17, April-Sept. 1910, S. 50 und 10, Okt. 06 — März 07, S. 186.
33. Clemen im Wallr.-Rich.-Jahrb. 1, S. 56.
34. Michel, Histoire de l'Art 2,1: les ivoires gothiques par M. R. Koechlin. S. 459 ff. besonders 464, 472. R. Koechlin, les ivoires gothiques francais, 1924.

35. Prior and Gardener, An account of medieval figure-scupture in England. — M. Cust, The ivory of the middle ages, London 1902, p. 147. — Über die engl. Alabasterarbeiten: Prior and Gardener, ferner: John Hope, On the early working of alabaster in England und E. S. Prior, The sculpture of alabaster tables. (Einl. zum Illustrated catalogue of the exhibition of english med. alab. works, London 1913, S. 1 und 16.) — Clemen im Wallr.-Rich.-Jahrb. 1. S. 53. — Braun, Z. f. chr. K. 1910, S. 234. — Hope im Arch. Journal 61. 1904, S. 221: On the early working of alabaster in England und in Archaeologia 1908, S. 3: On some alabaster sculptures of Nottingham work — Clemen, Repertorium f. Kunstwissenschaft 34, 1907, gelegentlich der Besprechung von Vitzthums Buch.
36. A. F. Kendrick, English Embroidery, besonders S. 26—45. Ferner im Burlington Magazine 6 (Okt.-March 05), S. 278 und 440, 7, (Ap.-Sept. 05), S. 54: Opus anglicanum by May Morris. — 7, S. 302 Morris, Opus angl. at the Burlington-Fine-Arts.-Club — 23, (April-Sept. 13), S. 291, Christie, Some early engl. embroidery.
37. Ennen, Gesch. d. Stadt Köln.
Platzhoff, Gesch. d. Rheinlandes 1, S. 188.
A. Wrede, Köln und Flandern-Brabant, Köln 1920.
Bender, Gesch. d. Stadt Köln.
38. Kölner Malerschule s. oben.
39. Oidtmann-Aldenhoven, S. 94.
40. Abb. bei Förster, Dom zu Köln.
41. G. Heinersdorf, Die Glasmalerei, 1924, T. 4, 5.
42. Oidtmann, Die Rhein. Glasmalereien I Düsseldorf 1912, S. 208.
43. Vitzthum, Kap. 4. Curt Weigelt, Rhein. Miniaturen, Sonderabdruck aus dem Wallr.-Rich.-Jahrb. 1924. Aldenhoven. Schmitz.
44. Burger, Deutsche Malerei 2,1, S. 281, Abb. 341. (H. d. K. W.) H. Kehrer, Die got. Wandmal. in der Kaiserpfalz zu Forchheim.
45. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 7. Jahrg. 1914, Heft 4, W. Dammann: Hirschhorn. Ilbenstadt, Frau Rombach, 3zyklische Wandmalereien um 1350. — Kautzsch, Studien aus Kunst u. Geschichte, Fr. Schneider gewidmet. Freiburg 1906.
46. Vergl. das in Betracht kommende Kapitel bei Aldenhoven.
47. Back, Mittelrheinische Kunst, S. 56.
48. Schmitz, Die deutsche Malerei 2,1 (H. D. K. W.), S. 309.
Bruck, Elsässische Glasmalerei, Straßburg 1912.
49. Burger, Deutsche Malerei 2, 1 (H. d. K. W.), S. 320 ff.
50. Burger, Deutsche Malerei 2, 1 (H. d. K. W.), S. 325, A. 406.
51. Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts v. R. Durrer u. R. Wegeli. Zürich 1899.
52. Burger, Deutsche Malerei 2, 1 S. 279, A. 232.
53. Oskar Berger, Nordd. got. Malerei. Braunschweig, Westermann, 1924.
54. A. Lindbloem, la peinture gothique en Suède et en Norvège, Stockholm 1916. — H. Fett, Norges Malerkunst i. Middelaldern. — Burlington Magazine 34, S. 30: Vallance, Gothic painting in Sweden and Norway.
55. Steffens, Z. f. chr. K. 15, 1902.

56. Detzel, Christliche Ikonographie.
57. Clemen, Roman. Monumentalmal. in den Rheinl. S. 589.
58. Bei Clemen, Wallraf-Rich.-Jahrb. 1 und bei Rathgens, Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 4.
59. Vergl. A. Michel, Histoire de l'Art 2,1.
60. A. Michel, Hist. de l'Art 2,1 S. 159 und 142.
61. F. Reichmann, Got. Wandmalerei in Niederösterreich.
62. Vergl. Steffens, Z. f. chr. K. 15, 1902.
63. Clemen, Rom. Monumentalmal. S. 568.
64. Vergl. Vitzthum, T. 15.
65. Verg. Vitzthum, Kap. 2,3.
66. Über die Technik vergl. Clemen, Rom. Monumentalmal. S. 275, 643 und H. Hildebrandt, Wandmalerei, Stuttgart 1920, S. 285.
67. Aldenhoven, S. 28. Kunstdenkmäler der Stadt Köln, I, 4 Abb. 146, Festschrift Ditges S. 67, T. 9. Mohr, die Kirchen von Köln, S. 103.
68. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 4, 1 S. 18 u. 50. Vor der Restauration ließen sich an den Pfeilern nur „kaum sichtbare Einzelgestalten von Heiligen unter Baldachinen" feststellen.
69. Reiners, Kölner Kirchen. Mohr, Die Kirchen von Köln. S. 21.
70. Aldenhoven, S. 37.
71. Vergl. hierzu Gramm in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 59, Wingenroth in der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins N. F. 20, 1905, Dammann in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1914, Heft 4, Abb. 1, 4, 5. Burger-Schmitz, Deutsche Malerei II, 1 (H. d. K. W.) S. 329.
72. Lehfeldt, Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Koblenz. Ungenau!
73. Lehfeldt, Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Koblenz. S. 152.
74. Lehfeldt a. a. O., S. 579; Bopparder Volkszeitung vom 11. 1. 1910. Mainzer Journal, 1910, Nr. 222, 24, 25, 33.
75. Aldenhoven, S. 37—38. — Reiners, Kölner Kirchen; Köln 1911. Köln.

Lebenslauf

Ich, Philipp Olles, katholischer Konfession, wurde geboren am 21. September 1900 in Aachen als Sohn des Obertelegrafeninspektors Paul Olles und besuchte dort das Realgymnasium. Nach halbjähriger Einberufung zum Heeresdienst im Jahre 1918 erhielt ich nach Teilnahme an einem Sonderlehrgang das Reifezeugnis von oben genannter Anstalt am 22. Juli 1919. Im Wintersemester 1919/20 studierte ich in Köln, vom Sommer 1920 ab an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn Kunstgeschichte, Archäologie und neuere Literatur. Die mündliche Dr.-Prüfung fand statt am 27. Juli 1927. Meine Lehrer waren: P. Clemen, Reiners, Koetschau, Lüthgen, Worringer, Winter, Litzmann, Walzel.

Ihnen allen schulde ich großen Dank, besonders aber Herrn Geh. Rat Prof. Dr. Paul Clemen, der meine Arbeit durch sein stetes Interesse, durch Rat und Tat in jeder Hinsicht förderte und unterstützte.